This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

STANFORD·VNIVERSITY·LIBRARY

Lintilhac

LES TREIZE SALLES

DE

L'OPÉRA

DU MÊME AUTEUR

Histoire des Bouffes-Parisiens (Souvenirs, anecdotes, répertoire, statistique, etc.)

La musique a Paris. (Théâtres, concerts, Institut, Conservatoire, orphéons, littérature musicale, etc.) En collaboration avec M. E. Thoinan.

Meyerbeer. (Sa biographie et le catalogue de ses œuvres.)

L'Hotel des haricots, maison d'arrêt de la garde nationale. (Histoire anecdotique, avec 70 dessins par E. Morin, d'après les originaux de Ciceri, Decamps, Devéria, Daumier, Millet, Nanteuil, Traviès, Yvon, etc.)

Dictionnaire de la musique appliquée a l'amour. (Édition Pompadour avec un frontispice de E. Morin.)

La musique pendant le siége de Paris. (Édition elzévirienne.)

EN PRÉPARATION

La canne a la main, promenades en Angleterre, en Belgique, en Hollande, en Suisse et en Italie.

Les Théatres de Venise vers la fin du XVIIe siècle.

PARIS.— IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.

LES TREIZE SALLES

DE

L'OPÉRA

PAR

ALBERT DE LASALLE

PARIS
LIBRAIRIE SARTORIUS
27, RUE DE SEINE, 27

1875

Tous droits réservés

ML172.8
P2L33

304781

STANFORD LIBRARY

TEMOIGNAGE D'AMITIÉ

A

JULES NORIAC

quines où s'est abrité longtemps le plus orgueilleux théâtre du monde.

Dans cette chasse aux souvenirs, nous rencontrerons parfois quelque hangar ridicule ou quelque baraque éphémère comme on en improvise à la foire. Alors ce sera grand'pitié de voir que tant de plâtre ait été gâché là où le granit et le marbre étaient de rigueur, et qu'on ait étalé de si piteuses guenilles, quand la soie rehaussée d'or et le brocart le plus ruineux devaient être prodigués avec magnificence !

Car, à parler nettement, depuis deux siècles qu'il existait, l'Opéra était le grand seigneur le plus mal logé de France.

Voilà la *treizième* fois qu'il prend gîte quelque part ; et on peut dire qu'aujourd'hui seulement il entre dans *sa* maison !

Cette vie nomade a commencé assez misérablement à la banlieue, au village d'Issy, entre Vanvres et la Seine.

La Pastorale d'Issy est, en effet, le nom du premier essai d'opéra en langue française. L'initiative en fut prise par l'abbé Perrin, introducteur des ambassadeurs auprès de Gaston d'Orléans, et par Cambert, surintendant de la musique d'Anne d'Autriche et organiste de l'église Saint-Honoré.

Ce n'était pas, il est vrai, la première fois qu'à Paris on assistait à pareil spectacle ; mais jusqu'alors les Italiens avaient eu le monopole d'un genre de di-

vertissement dont ils étaient à la fois les inventeurs et les propagateurs.

Plusieurs troupes ultramontaines étaient venues donner des représentations en France, et leurs divertissements lyriques avaient été pour nous de véritables leçons d'opéra dont nous devions très-amplement profiter.

On se rappelait surtout les chanteurs importés par Mazarin en l'honneur d'Anne d'Autriche et pour l'amour de ses beaux yeux. Leurs exercices avaient eu lieu dans la salle du Petit-Bourbon, située à l'extrémité de la rue des Poulies, où se voit aujourd'hui la colonnade du Louvre. Cette salle, qui avait servi aux états généraux convoqués sous le règne de Louis XIII, était tout ce qui restait de l'hôtel de Bourbon, en partie démoli après la défection du Connétable.

L'empressement que les Parisiens avaient montré à suivre les représentations données par les Italiens était de bon augure; et c'est ce que comprit très-bien Perrin. Il commença donc à rêver de l'acclimatation de l'opéra en France.

Mais, si confiant que l'industrieux abbé fût dans son idée, il manqua de l'audace nécessaire pour en faire l'essai au milieu de Paris qui, alors comme aujourd'hui, était le pays des gouailleurs. Quand il eut imaginé que trois bergers pouvaient être (même en français) amoureux de trois bergères, qu'un satyre (tou-

jours dans le même idiome) entreprendrait la conquête des trois bergères, mais qu'aussi il se ferait que les trois bergers donneraient la chasse au satyre et resteraient maîtres du doux enjeu de la guerre; quand il eut mis la main sur ce beau sujet, et qu'il l'eut traduit en vers le plus proprement possible, il alla trouver son ami Cambert.

Celui-ci plaqua une couche de musique sur les rimes de Perrin, mais ne se soucia point non plus de risquer à Paris la mise au jour de son œuvre, et de se lancer ainsi dans une aventure qui pouvait faire jaser aux dépens de sa réputation.

C'était très-embarrassant.

Par bonheur intervint un sieur de la Haye, riche particulier très-affolé de beaux-arts, et pouvant jouer le rôle de Mécène dans cette affaire. Il possédait à Paris le célèbre hôtel Lambert, et à Issy une maison de campagne assez spacieuse pour servir aux projets de Perrin et de Cambert. Ce fut donc, comme nous l'avons dit, hors des murs que se donna, très-timidement, le premier opéra français.

Les auteurs avaient réuni à la hâte une troupe chantante où brillaient mademoiselle Cartilly, la basse-taille Beaumavielle, la haute-contre Cledière et les demoiselles de Sercamanan.

Enfin, au commencement d'avril 1659, fut donnée la première représentation de *la Pastorale*.

L'expérience réussit à souhait. « Ce fut un essai

d'opéra, dit Saint-Évremont, qui eut l'agrément de la nouveauté ; mais ce qu'il y eut de meilleur encore, c'est qu'on y entendit des concerts de flûtes, ce qu'on n'avait pas encore entendu sur aucun théâtre depuis les Grecs et les Romains. »

Le théâtre avait été décoré avec de la verdure naturelle cueillie dans le jardin de la maison, et pour tout luminaire on n'avait usé que du soleil, tant l'art du machiniste et celui du décorateur étaient encore loin de leur apogée.

Des invitations avaient été envoyées aux plus grands personnages, et, à partir de cette époque, si on a expérimenté les nouveaux remèdes sur les forçats, c'est sur les gens de cour que l'usage a été établi d'essayer les opéras inédits.

La foule la plus dorée se pressait donc dans la maison de M. de la Haye, tandis que la cohue des badauds attendait à la porte pour avoir à chaque entr'acte des nouvelles de la représentation. Bientôt le village d'Issy devint la promenade à la mode ; les équipages affluaient sur la route : c'était un pèlerinage de dilettantes.

Il fallut donner jusqu'à dix fois *la Pastorale* pour satisfaire l'ardente curiosité dont elle était l'objet.

Loret, qui était le grand gazetier du temps, en écrivit ainsi à mademoiselle de Longueville :

J'allai l'autre jour à Issy,
Village peu distant de Paris,
Pour ouïr chanter en musique

Une pastorale comique...

. . . . . .

L'auteur de cette pastorale,
C'est M. Perrin qu'on le nomme,
Très-sage et savant gentilhomme,
Et qui fait aussi bien des vers
Qu'aucun autre de l'univers;
Cambert, maître par excellence
En la musicale science,
A fait l'*ut ré mi fa sol la*
De cette pièce rare-là.

Enfin, le jeune roi Louis XIV voulut entendre la fameuse *Pastorale* dont on lui disait merveille. Perrin et Cambert transportèrent donc leurs chanteurs au château de Vincennes, alors habité par la cour, et c'est là que leur œuvre fut exécutée pour la dernière fois. Ils y avaient ajouté une tirade en forme de compliment, que la bergère Diane débitait au roi.

Encouragés par un nouveau succès, Perrin et Cambert se mirent immédiatement à composer une *Ariane*, à laquelle ils donnèrent tous leurs soins, mais qu'ils ne parvinrent point à faire représenter. Une nouvelle troupe italienne vint, en effet, s'emparer de la vogue dont les auteurs de *la Pastorale* semblaient devoir jouir. Ces virtuoses, fraîchement débarqués, mirent Paris en liesse avec l'*Ercole amante* et *Serse*, opéras qui marquaient déjà un progrès sur la *Finta Pazza* et tout le répertoire de la troupe précédente. Ce fut à la salle de spectacle des Tuileries qu'ils donnèrent leurs représentations. Le machiniste Vigarani l'avait ap-

propriée à cet usage, en l'outillant de ressorts, de poulies et d'engrenages dont le jeu produisait des effets surprenants. Ces merveilles rejetaient bien loin l'abbé Perrin avec ses bergerettes et ses satyres; mais nous ne tarderons pas à le voir reparaître.

La maison de M. de la Haye, première salle de l'Opéra en France, fut acquise plus tard par la famille d'Estrées, puis elle devint la propriété du cardinal Fleury, qui y mourut. Enfin, elle est encore debout, bien que défigurée par des restaurations successives, et semble devoir tenir bon jusqu'au passage de quelque boulevard prolongé. Les archéologues rêveurs qui voudraient aller y guetter le dernier écho des flûtes de Cambert, devront s'adresser aux n°s 46 et 48 de la grand'rue d'Issy.

Pourtant, par le temps de trombone où nous vivons, les échos d'une flûte si lointaine se seront envolés et peut-être est-il inutile de se déranger.

Et puis, hélas ! les obus de la Prusse ont passé par là !

II

SALLE DE LA BOUTEILLE

(1671)

Le cardinal Mazarin était plein de bonnes intentions pour Perrin et Cambert. Il faut croire même qu'ami passionné des arts il était décidé à favoriser de tout son crédit ces audacieux inventeurs de l'opéra français. Mais sa mort, arrivée en 1661, porta un coup funeste aux destinées du drame lyrique.

D'ailleurs, l'espèce d'engouement dont on s'était pris pour *la Pastorale d'Issy* se passait tous les jours, surtout depuis les succès de la nouvelle troupe italienne.

Cependant Perrin et Cambert avaient bon courage. Malgré la perte de leur protecteur, ils travaillaient avec ardeur à l'opéra d'*Ariane* et sans même s'être assurés d'une salle où ils pourraient l'offrir au public.

Leur œuvre terminée, ils s'aperçurent donc que, s'ils avaient chanté comme des cigales, il leur avait manqué la prévoyance de la fourmi. Un opéra, d'ailleurs, ne se compose pas seulement de rimes et de notes, il y entre encore comme ingrédients quantité de bonnes pistoles sonnantes, au moyen desquelles sont installés les décors, les machines, les costumes et toutes les magnificences qui sont le strict nécessaire du plus luxueux des spectacles.

Mais après bien des marches, démarches et contre-marches, l'argent fut trouvé ! Ce fut le financier Champeron qui le fournit, et, pour ce beau dévouement, son nom mérite de passer à l'histoire. Quant aux machines, Perrin eut la bonne fortune de s'associer le marquis de Sourdéac.

Alexandre de Rieux, marquis de Sourdéac, était connu par le goût passionné qu'il montrait pour les arts, et plus particulièrement pour la mécanique théâtrale. Il avait fait déjà ses preuves de Mécène et de machiniste en ouvrant fréquemment aux comédiens le théâtre qu'il avait construit dans son hôtel de la rue Garancière. Ces représentations, toujours mêlées de musique, de danses et surtout de changements à vue, contribuaient à entretenir le public dans des idées favorables à l'entreprise de Perrin, en l'accoutumant à considérer l'opéra français comme possible.

De plus, le marquis donnait parfois des fêtes de ce

genre à son château de Neubourg, en Normandie. « C'est là, dit un écrivain du temps, qu'il fit représenter, en 1660, une pièce à machines, intitulée : *la Toison d'or*, que composa M. Corneille l'aîné. M. de Sourdéac prit le temps du mariage de S. M. Louis XIV pour faire de cette représentation une réjouissance publique ; et, outre tous ceux qui étaient nécessaires pour l'exécution de ce dessein, qui furent entretenus pendant plus de deux mois à ses dépens, il traita et logea dans son château plus de cinq cents gentilshommes de la province pendant plusieurs représentations que la troupe du Marais y donna de cet ouvrage. Ce n'était partout que tables servies avec une abondance et une propreté admirables. »

Le marquis de Sourdéac était donc pour Perrin un associé précieux ; et on pourrait dire que par ses goûts fastueux il fut le père de cette tradition de luxe qui s'est perpétuée à l'Opéra jusqu'à nos jours.

Cependant l'opéra était toujours à l'état de rêve. Les années se passaient, et le roi — sans que l'histoire en dise les motifs — le roi, qui pourtant se piquait de dilettantisme, tardait de signer le privilége sollicité par Perrin.

Enfin, le 28 juin 1669, dix ans après la *Pastorale d'Issy*, le bienheureux privilége fut accordé : Il donnait à Perrin licence d'*établir par tout le royaume des académies d'opéra ou représentations en musique en langue française.*

Perrin se mit alors en campagne et déploya la plus grande activité. Comme il a été dit, le marquis de Sourdéac fut son machiniste, Cambert son compositeur, Champeron son bailleur de fonds. Il engagea aussi un sieur La Grille, qu'il envoya en Languedoc pour y faire la traite des chanteurs. La Grille ravagea les maîtrises des cathédrales en leur enlevant les meilleures voix, et, au bout de quelques mois, il ramena à Paris une troupe dans laquelle on distinguait Rossignol, basse-taille; Miracle, taille; et Tohlet, haute-contre.

La partie chorégraphique fut confiée à Beauchamps, maître à danser du roi, et qui, depuis vingt et un ans, dirigeait tous les ballets de la cour. Beauchamps, suivant un historien de la danse, « avait appris à composer les figures de ses ballets par des pigeons qu'il avait dans un grenier. Il allait lui-même leur porter du grain et le leur jetait. Ces pigeons couraient à leur nourriture, et les groupes variés qu'ils composaient lui donnaient les idées de ses danses. »

Il ne restait plus à trouver qu'un local propre aux ébats lyriques qu'on projetait. Après bien des hésitations, on s'arrêta au *Jeu de paume de la Bouteille*, situé rue Mazarine, en face la rue Guénégaud. Un théâtre y fut promptement installé. Pour mieux renseigner le lecteur, le passage du Pont-Neuf, qui met en communication les rues Mazarine et de Seine, coupe en deux l'emplacement de ce théâtre. La portion

qui se trouve au numéro 42 de la rue Mazarine présente encore un espace intérieur, qui sert d'atelier à un gazier, et où devait être le théâtre.

Perrin voulut commencer les répétitions pendant que les maçons construisaient la salle de la Bouteille. Ce fut à l'hôtel de Nevers qu'*Ariane* fut mise à l'étude. Mais les auteurs n'en furent point contents, et la pauvre *Ariane*, à l'Opéra comme dans la fable, suivit sa destinée, qui est d'être abandonnée. On lui substitua *Pomone*, que Cambert avait eu le loisir de mettre en musique pendant que Perrin sollicitait son privilége.

L'hôtel de Nevers avait été bâti par Mazarin, qui l'avait légué à son neveu le marquis de Mancini. Il est occupé aujourd'hui par la Bibliothèque nationale. C'est dans la salle des imprimés qui longe la rue de Richelieu que furent répétées *Ariane* et *Pomone*. La première troupe d'opéra français qu'on ait vue à Paris, se composait alors de neuf chanteurs, dont cinq hommes et quatre femmes, de quinze choristes et de treize musiciens d'orchestre.

Enfin, en 1671, Guichard, intendant des bâtiments du duc d'Orléans, mit la dernière main aux travaux de la salle de la Bouteille, et, le 19 mars de la même année, *Pomone* y fut représentée devant le public. Ce fut le premier opéra que le public fut admis à entendre pour son argent.

La mise en scène de *Pomone* était très-luxueuse, les décors représentaient : au prologue, le Louvre ; au

premier acte, les vergers de Pomone ; au second, une forêt de chênes ; au troisième, des rochers et de la verdure; au quatrième, les jardins de Pomone, au cinquième, un palais.

D'après les écrivains du temps, les vers de Perrin étaient du dernier pitoyable, autant que la pièce laissait à désirer au regard de l'invention et surtout des bienséances. Mais le charme de la musique, la beauté des décors, le prestige d'un spectacle si nouveau suffirent au succès, qui dépassa toutes les prévisions. Il fallut, sans qu'on pût rassasier le public, donner *Pomone* pendant huit mois consécutifs. La salle ne désemplissait pas, bien que les places fussent très-chères.

Un billet de parterre coûtait 10 livres, ce qui équivaut à environ 30 francs de notre monnaie. Au bout des huit mois *Pomone* avait rapporté 120,000 livres de bénéfice net.

Ce flot d'or excita la cupidité des quatre associés et mit la mésintelligence parmi eux. Le marquis de Sourdéac chercha querelle à Perrin et trouva moyen de l'éliminer en lui intentant un procès, sous prétexte d'avances considérables qu'il lui avait faites. Perrin, poursuivi, harcelé, au moyen de créances dont, il est vrai, on ne put jamais prouver l'authenticité, fut jeté en prison, et y mourut de chagrin.

Sur ces entrefaites, l'Opéra mit au jour un nouvel opéra de Cambert qui, sous le titre de : *les Peines et*

les Plaisirs de l'amour, avait été rimé par un sieur Gilbert, secrétaire des commandements de la reine de Suède. « L'opéra des *Peines et des Plaisirs de l'amour*, dit Saint-Évremont, eut quelque chose de plus poli et de plus galant que celui de *Pomone*. Les voix et les instruments s'étaient déjà mieux formés par l'exécution. » Mademoiselle Brigogne y obtint un tel succès dans le rôle de Climène, que le nom de Climène lui resta et que ses *gages* furent portés à 1,200 livres.

Ce fut, du reste, le second et le dernier opéra représenté à la salle de la Bouteille.

Nous allons maintenant voir apparaître un homme nouveau qui va communiquer la plus grande impulsion à l'Académie royale de musique.

Cet homme a nom Lulli.

Jean-Baptiste Lulli joua toute sa vie le personnage d'un aventurier triomphant. Il y avait en lui du banquiste, du bouffon italien, et du chevalier d'industrie. Plein d'audace, gonflé d'orgueil, doué de génie dans son art, rampant devant les forts, impertinent avec les faibles, faisant bon marché de la morale et laissant l'honnêteté aux gens peu pressés d'arriver, il ne pouvait finir que sur l'échafaud ou sur le duvet moelleux des millionnaires.

Sa destinée voulut qu'il mourût riche de gloire et d'argent, que Louis XIV le fît son secrétaire, et que plusieurs générations d'ignorants, — dont la dernière

se porte bien à l'heure qu'il est, — aient cru qu'il avait fondé l'Opéra, tandis qu'il n'a été que le continuateur de Perrin et de Cambert.

Pauvre Perrin, mort en prison! malheureux Cambert, mort de chagrin au service de Charles II d'Angleterre, à qui il avait vendu ses talents!

La vie de Lulli est une suite de hasards aussi heureux qu'invraisemblables et romanesques. Figurez-vous un méchant gamin que le chevalier de Guise ramasse dans une rue de Florence, et ramène en France pour se divertir de ses lazzis et se délecter du macaroni qu'il accommodait comme personne. Il jouait aussi un peu de violon, le futur directeur de l'Opéra, et pinçait de la guitare aux heures où il ne tournait pas les sauces.

Ces agréments variés séduisirent mademoiselle de Montpensier, cousine du roi, qui enleva le jeune Lulli au chevalier de Guise, et le fit passer dans ses cuisines en qualité de marmiton. Il est vrai que les rôtis y sentirent fort le brûlé, à partir de cette époque, car Lulli était déjà plus artiste que cuisinier, et négligeait le tourne-broche pour l'archet. Mais cette préférence fut prise en considération, et Lulli fut élevé bientôt au grade de surintendant de la musique de Mademoiselle.

Une aventure passablement..... rabelaisienne fut cause qu'on le jeta bientôt à la porte. L'histoire est des plus salées, et ne peut se dire tout haut entre gens de bonne compagnie. Il serait encore plus impertinent de l'écrire.

Voilà donc Lulli sur le pavé raboteux de tous les gens sans place, sans renom et sans pain. Sa situation n'était pas pourtant désespérée : comme il avait déjà le génie de l'intrigue, il sut en profiter pour se glisser parmi les musiciens de la chambre du roi. Du premier coup il les écrasa par la supériorité dont il fit preuve comme virtuose et comme compositeur. On commença à parler de lui à la cour ; ses chansons se chantèrent par la ville, et Louis XIV, qui avait l'œil sur toutes les jeunes renommées, ne tarda pas à se l'attacher. Avec son instinct d'impresario, il sut même placer son protégé dans la meilleure situation pour mettre ses talents en valeur. Il le chargea d'organiser, en concurrence de la fameuse bande des *Vingt-quatre Violons*, un autre orchestre qui prit le titre de *Petits-Violons*.

Les petits violons firent merveille, et Lulli profita du crédit dont il jouissait pour grandir sa réputation de compositeur.

Benserade, qui était l'organisateur des ballets du roi, le prit en amitié. Molière voulut qu'il fît la musique de ses comédies, lesquelles sont pour la plupart entrecoupées d'intermèdes de danse et de chant.

Au besoin, Lulli paraissait lui-même dans ces divertissements, où sa verve méridionale et son goût pour la farce trouvaient à s'exercer. C'est ainsi qu'il créa à Chambord le rôle du Mufti dans le *Bourgeois gentilhomme*. Le roi l'y trouva si plaisant qu'il le nomma

son secrétaire (conséquence qui n'est assurément pas d'une logique bien rigoureuse).

La faveur de Lulli en était arrivée à ce degré, au moment où la mésintelligence divisa Perrin, Cambert, le marquis de Sourdéac et Champeron, fondateurs de l'Opéra. Il ne lui fut donc pas difficile de convertir le roi à ses visées ambitieuses, et d'en obtenir un privilége annulant celui qui avait été accordé pour douze ans à Perrin. D'ailleurs, dans ce temps-là, Louis XIV ne voyait que par les yeux de madame de Montespan, qui les avait les plus beaux du monde, et la favorite daignait s'intéresser au jeune Italien dont la musique était d'un si bel effet sur les madrigaux que la cour entière murmurait à ses oreilles.

Cette révocation du privilége de Perrin était un véritable acte de violence; mais le jeune roi (qui devait plus tard révoquer l'édit de Nantes) ne s'arrêtait point à de telles considérations. Pourtant, si on veut bien examiner de près la lettre patente qui met si brusquement Lulli aux lieu et place de Perrin, on surprendra peut-être les indices d'une conscience troublée, dans les mauvais prétextes qui y sont articulés. C'est presque une lettre d'excuse à la raison et au bon droit indignement violés.

Voici, du reste, les passages les plus importants de cette pièce significative :

« Louis, par la grâce de Dieu, Roi de France et de Navarre, à tous présents et à venir, salut. Les sciences

et les arts étant les ornements les plus considérables des États, nous n'avons point eu de plus agréables divertissements, depuis que nous avons donné la paix à nos peuples, que de les faire revivre en appelant auprès de nous tous ceux qui se sont acquis la réputation d'y exceller... Et comme, entre les arts libéraux, la musique tient l'un des premiers rangs, nous avons, dans le dessein de le faire réussir avec tous ses avantages, par nos lettres patentes du 28 juin 1669, accordé au sieur Perrin une permission d'établir en notre bonne ville de Paris, et autres de notre royaume, des Académies de musique, pour chanter en public des pièces de théâtre, comme il se pratique en Italie, en Allemagne et en Angleterre, pendant l'espace de douze années. *Mais*, ayant depuis été informé que les peines et les soins que ledit sieur Perrin a pris pour cet établissement, *n'ont pu seconder pleinement notre intention* et élever la musique au point que nous nous étions promis, *nous avons cru*, pour y mieux réussir, qu'il était à propos d'en donner la conduite *à une personne dont l'expérience et la capacité nous fussent connues*... A ces causes, bien informé de l'intelligence et grande connaissance que s'est acquis notre cher et bien amé Lully (Jean-Baptiste) au fait de la musique, dont il nous a donné et donne journellement de très-agréables preuves... nous avons audit sieur Lully permis et accordé, permettons et accordons par ces présentes, signées de notre main,

d'établir une Académie royale de musique dans notre bonne ville de Paris, pour en jouir sa vie durante... Révoquons, cassons et annulons toutes provisions et priviléges que nous pourrions avoir ci-devant donnés ou accordés, *même celui dudit Perrin*... Car tel est notre plaisir...

« Donné à Versailles au mois de mars 1672 et de notre règne le vingt-neuvième. Signé Louis, et plus bas Colbert. »

Plus bas encore, le lecteur sera libre de donner cours aux sentiments que pourra lui inspirer ce morceau de prose autocratique.

*
* *

III

SALLE DU BEL-AIR

(1672)

Armé de son privilége, Lulli s'occupa d'abord de réunir quelques débris de la troupe de Perrin, et d'y joindre des recrues qu'il avait formées. Puis il chercha une salle pompeuse et digne, car celle de la rue Mazarine avait trop médiocre apparence pour y recevoir le roi.

Or il paraîtrait que dans ce temps-là, où il n'y avait pas de loi d'expropriation, il n'était point aisé de trouver dans Paris le moindre coin propre à loger l'Opéra, car on fut obligé de l'emménager, pour la seconde fois, dans un jeu de paume, celui du *Bel-Air*, qui était situé rue de Vaugirard, en face du jardin du Luxembourg. Il fallut pourtant se contenter d'un gîte si mesquin; et quand Vigarani — architecte et

peintre modenais — l'eut converti en quelque chose qui ressemblait à une salle de spectacle, on en fit l'ouverture par les *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (mai 1672).

C'était encore une pastorale, car tel était le goût du temps. Lulli l'avait composée à la hâte, en y faisant entrer pêle-mêle les meilleurs fragments des intermèdes qu'il avait déjà fait jouer à la cour. Les divertissements du *Bourgeois gentilhomme*, des *Amants magnifiques*, et de *Georges Dandin* y figuraient dans l'ordre le plus disparate. Le succès n'en fut pas moins grand, grâce surtout aux progrès qu'avaient faits les chanteurs et les musiciens de l'orchestre.

L'année suivante, Lulli donna *Cadmus*, sa première tragédie lyrique. Quinault, qui en avait fait les paroles, devait, à partir de ce moment, devenir le poëte en titre de l'Opéra, et associer pour toujours son nom à celui de Lulli.

Cadmus, qui fut le second et le dernier ouvrage représenté à la salle du Bel-Air, a eu le privilége de rester longtemps au répertoire. Donné en février 1673, ses représentations se poursuivirent, de reprise en reprise, jusqu'en 1737. Mais, en cette année-là, il reçut le coup de grâce de *Pierrot Cadmus*, parodie de Carolet, jouée à l'Opéra-Comique de la Foire.

Il n'importe : dès sa nouveauté, *Cadmus* obtint le plus grand succès. Et il fallait que l'opéra fût déjà un

plaisir indispensable aux Parisiens, pour que, dans ce temps de ruelles, de cloaques et de lanternes borgnes, on courût entendre *Cadmus* rue de Vaugirard. Le quartier Saint-Germain était, en effet, bien neuf encore; et la haute société d'alors était encore confinée en partie dans ses hôtels du Marais.

Lulli était donc en train d'amasser gloire et richesses; le roi le comblait de faveurs, et la foule, qui répétait son nom à tous les carrefours, payait en bonnes pistoles le droit d'applaudir ses ariettes. De plus, par un traité en bonne forme, il s'était attaché Quinault, l'homme de l'époque le mieux fait pour bâtir un *libretto;* et ce luxe ne lui revenait qu'à la modique somme de 4,000 livres par an. Vigarani se chargeait des décors, Beauchamps de la danse; les demoiselles Aubry et Verdier, qu'il avait engagées, étaient très en faveur auprès de monseigneur le public.

Ce fut au milieu de cette prospérité que Lulli eut une cause de souci qui n'était pas légère. Il s'aperçut que son architecte, qui avait voulu faire le sorcier en improvisant une salle de spectacle dans le jeu de paume du Bel-Air, n'avait pas pris le temps de bâtir solidement. Les plâtres se fendillaient, les ornements du plafond s'en allaient en miettes qui pleuvaient sur la tête des spectateurs. Ce n'était rien : les charpentes, sur lesquelles on avait lésiné, commençaient à fléchir, et le pauvre directeur avait des sueurs froides

quand il osait regarder sa salle, où tout prenait un air penché, inéquilibré, menaçant!

Que faire?... Suspendre les représentations de *Cadmus* aurait ruiné l'entreprise; ne point les suspendre était s'exposer à voir l'édifice s'effondrer et engloutir spectateurs, artistes... et directeur!

Le malheur voulait encore que, tous les soirs, la foule la plus compacte, donc la plus pesante, et la plus dangereuse, s'empilât sur les gradins du vacillant théâtre. Cette foule, pour prix de son empressement, était assise sur un abîme, et Lulli, peut-être seul à connaître la situation, expiait chèrement, par les frissons qu'il en ressentait, le bonheur insolent qui n'avait cessé de l'accompagner dans toutes ses aventures.

Sur ces entrefaites, c'est-à-dire le 17 février 1773, Molière mourut; et nous allons voir comment un si grand malheur tourna à bien pour « l'amé et féal Lulli. »

***

IV

PREMIÈRE SALLE DU PALAIS-ROYAL

(1673)

Molière et sa troupe occupaient la salle du Palais-Royal, qui était la plus spacieuse, la mieux aménagée, la plus dorée qui fût à Paris.

Elle occupait la partie droite du palais, et — pour plus de clarté — c'est sur son emplacement que la rue de Valois débouche aujourd'hui dans la rue Saint-Honoré. Le cardinal de Richelieu l'avait fait construire pour y représenter ses tragédies, et entre autres sa fameuse *Mirame*, qui lui causa tant de déboires par le peu de succès qu'elle obtint.

Sauval, dans ses *Antiquités de Paris*, nous a conservé la description de ce pompeux logis :

«Ce lieu, dit-il, est une longue salle parallélogramme, large de neuf toises en dedans : œuvre que le cardinal

de Richelieu et Mercier s'efforcèrent de rendre la plus admirable de l'Europe ; mais la petitesse du lieu s'y opposa. Car, comme ce ministre avait résolu de faire présent au Roi de sa maison, il était bien aise qu'il s'y trouvât quelque grande partie et quelque chose qui fût digne d'un grand monarque ; et pour cela il fit faire par plusieurs divers dessins et élévations pour ce théâtre, mais qui ne furent pas reçus, pour être trop enjoués ; de sorte qu'on se tint à celui de Mercier, comme plus solide, plus commode et plus majestueux tout ensemble. »

« La manière de ce théâtre est moderne, et occupe, comme je l'ai dit, une longue salle couverte et carrée-longue. La scène est élevée à un des bouts, et le reste occupé par vingt-sept degrés de pierre, qui montent mollement et insensiblement, et qui sont terminés par une espèce de portique à trois grandes arcades Mais cette salle est un peu défigurée par deux balcons dorés posés l'un sur l'autre de chaque côté, et qui, commençant au portique, viennent finir assez près du théâtre ; le tout ensemble est couronné d'un plafond en perspective, où Lemaire a feint une longue ordonnance de colonnes corinthiennes qui portent une voûte fort haute, enrichie de rayons, et cela avec tant d'art que non-seulement cette voûte et le plafond semblent véritables, mais rehaussent de beaucoup le couvert de la salle et lui donnent toute l'élévation qui lui manque. Il est constant que Mercier, dans la distribution

des parties de ce théâtre, a passé l'espérance de tout le monde, et fait beaucoup plus qu'on n'en attendait, n'y ayant point d'apparence qu'un carré long renfermé dans une rue et une cour, dût être si accompli ; car enfin, malgré les défauts qu'on y remarque, il n'y a personne qui ne le trouve un grand morceau d'architecture. »

Le public pour entrer dans cette salle prenait par la rue Saint-Honoré, puis se dirigeait jusqu'au fond d'une impasse qu'on a appelée Cul-de-sac de l'Opéra, et qui était connue plus anciennement sous le nom de Cour-Orry.

La mort de Molière profita à Lulli, et le tira du danger d'être écrasé sous les décombres de son théâtre. En effet; le rusé Florentin se démena si bien qu'il obtint du roi la salle du Palais-Royal. Les héritiers de Molière en furent chassés et l'Opéra s'y installa immédiatement. L'ouverture s'en fit au mois de mai 1673, par la continuation des représentations de *Cadmus*.

L'Opéra était donc définitivement constitué; il possédait un lieu convenable à l'exhibition de ses magnificences, et, avantage plus précieux, un directeur dont on ne peut méconnaître le génie organisateur.

Car, il ne faut pas l'oublier, Lulli, que les mémoires du temps ont très-maltraité comme homme, mérite une belle place dans l'histoire du théâtre en France. Son activité et la variété de ses aptitudes

étaient étonnantes. Non-seulement il a composé, pendant quatorze ans, toute la musique qui s'est jouée sur son théâtre, mais encore il la faisait répéter avec un soin scrupuleux, exigeant que le plus petit trille ou la plus chétive appoggiature fussent conformes au texte; résistant ainsi à l'insubordination qui distinguait déjà les chanteurs d'opéra. Ces chanteurs, d'ailleurs, c'est lui-même qui les trouvait et les éduquait; il leur enseignait aussi bien à marcher, entrer et sortir, qu'à conduire leur voix.

La danse aussi était son fait, et il ne dédaignait pas d'essayer et de discuter les pas qui devaient figurer dans ses opéras. C'est même à Lulli qu'on doit l'invention de la danseuse... Oui, on va se récrier fort (mais l'histoire est là !). Avant le *Triomphe de l'Amour*, ballet en vingt entrées, représenté en avril 1681, les rôles de femmes étaient tenus par des hommes déguisés ! « Comme plusieurs femmes de qualité — dit un auteur du temps — dansaient à la cour dans ce ballet, M. Lulli a choisi beaucoup de filles afin de remplir les entrées. Ainsi on s'assure qu'on verra sur son théâtre une *nouveauté toute singulière*, et peut-être n'y aura-t-il jamais eu en France rien de plus surprenant. »

Parmi les danseuses qui parurent pour la première fois dans ce ballet, on remarqua surtout mesdemoiselles Lafontaine, Pesant, Carré et Leclerc.

« En peu de temps mademoiselle de Lafontaine sur

passa si fort ses camarades qu'elle fut jugée capable non-seulement de danser seule, mais encore de composer ses entrées, ainsi que Pecourt et l'Étang le cadet. Elle continua de faire briller ses talents jusqu'au mois de juin 1692, qu'elle se retira au couvent des religieuses de l'Assomption, à titre de pensionnaire, jusqu'en 1696, qu'elle en sortit pour aller demeurer chez madame la marquise de la Chaise, qui lui donna un appartement et sa table. Cette dame étant morte, mademoiselle de Lafontaine se mit en pension dans un couvent près de la Croix-Rouge, où elle acheva pieusement sa vie en 1738. Mademoiselle de Lafontaine a toujours passé pour sage. C'était une grande personne assez jolie et bien faite, avec de beaux yeux. Mademoiselle Subligny lui succéda dans son emploi. »

Tant il y a que le portrait de la charmante et vertueuse Lafontaine peut aussi bien s'accrocher dans un foyer de théâtre que dans un parloir de couvent.

Lulli encaissa des sommes énormes durant son règne à l'Opéra. Dix-neuf ouvrages (sans compter quantité de ballets, de divertissements et d'intermèdes) ont été donnés par lui, et constamment acclamés par le public. Parmi les plus célèbres il convient de distinguer *Atys*, dit « l'opéra du roi » ; *Armide*, « l'opéra des dames » ; *Phaéton*, « l'opéra du peuple » ; *Isis*, « l'opéra des musiciens ».

Les paroles en étaient de Quinault, le fidèle librettiste de Lulli, qui ne cessa de travailler pour lui qu'en

1686, époque à laquelle il fut pris d'un dégoût subit pour le théâtre. Aucune instance ne put le faire revenir sur sa résolution de ne plus écrire de paroles d'opéra; et tout ce qu'on en put obtenir, fut ce quatrain :

Je n'ai que trop chanté les jeux et les amours,
Sur un ton plus sublime, il faut nous faire entendre.
Je vous dis adieu, Muse tendre,
Et vous dis adieu pour toujours.

Lulli mourut en 1687, et dans des circonstances qui ont le bizarre et l'inattendu de tout ce qui tient à la vie de cet homme prédestiné. L'auteur de *Cadmus* faisait répéter, à l'église des Feuillants de la rue Saint-Honoré, un *Te Deum*, qu'il avait composé pour fêter la convalescence du roi. Comme les chanteurs s'en allaient à la dérive, oubliant le rhythme et l'intonation, Lulli, très-agité, leur marquait la mesure avec sa canne. Mais un faux mouvement fit qu'il se donna un coup au pied, et que bientôt une inflammation se déclara. Il fallut lui faire une douloureuse opération..... L'opération ne réussit point, et quelques jours après, la fièvre le prenant, il cessa de vivre à l'âge de cinquante-quatre ans.

« Lulli — nous apprend un de ses secrétaires — était plus rempli et plus petit que ses estampes ne le représentent; assez ressemblant, du reste, c'est-à-dire pas beau garçon; la physionomie vive et régulière,

mais point noble ; noir, les yeux petits, le nez gros, la bouche grande et élevée, la vue basse... Il avait pris l'inclination d'un Français un peu libertin pour le vin et pour la table, et il avait gardé l'inclination italienne à l'avarice. Il était ladre à tel point que le surnom lui en resta... Dans sa conversation, il avait une vivacité fertile en saillies et en traits originaux, et il faisait un conte en perfection, quoiqu'avec un bruit moins français qu'italien. Autre preuve de l'esprit de Lulli : il laissa dans ses coffres 630,000 livres tout en or, qui furent partagées, ainsi que ses autres biens, entre sa femme et ses six enfants, savoir : deux garçons et quatre filles. »

Ses autres biens consistaient en plusieurs maisons ; celle qu'il habitait et qu'on peut voir encore debout, avec ses attributs sculptés, est située au coin des rues Sainte-Anne et Neuve-des-Petits-Champs, le coin du marchand de vin, du « prêtre de Bacchus, » comme on aurait dit au temps de Lulli.

Cependant l'auteur d'*Armide* avait assez vécu pour sa gloire, car dans ses dernières années les ressources de son génie, si multiple pourtant, semblaient épuisées. Et il n'en continuait pas moins de remplir ses fonctions abusives de seul musicien de France.

Le mot n'est pas rigoureusement historique, mais nous avons bien des raisons de supposer que Lulli a dit : « L'Opéra, c'est moi ! » comme son maître Louis XIV avait dit : « L'État, c'est moi ! » Toutes les

petites tyrannies qu'il exerçait dans son empire lyrique équivalaient à l'accaparement le plus complet de tout ce qui, en France, pouvait avoir nom musique.

La tourbe des musiciens secondaires avait peut-être cru à l'éternité de sa personne comme à l'immortalité de sa gloire. Ce qui est certain, c'est qu'à sa mort personne ne se trouva prêt à lui succéder.

L'événement n'en fut pas moins considérable en ce qu'il ouvrit pour la première fois les portes de l'Opéra à toutes les ambitions. Une sorte de démocratie envahit le domaine jusque-là réservé à l'autocratie de M. le surintendant de la musique du roi. Les portes de l'Opéra furent forcées tout d'abord par une foule de gens à petite musique et à grand orgueil ; ils portaient invariablement sous le bras des rouleaux de papier réglé qui étaient censés contenir des chefs-d'œuvre. Vous pouvez même voir encore les héritiers de cette tradition rôder aux abords de l'Opéra : car en France, où nous sommes très-routiniers, il faut des siècles pour changer quelque chose à une habitude prise.

Le gâteau était, en effet, très-beau à se partager ; mais personne n'eut la fève. Louis et Jean-Louis Lulli, fils de l'auteur d'*Athys*, entrèrent les premiers en lice ; mais ni la protection du directeur Francine, qui était leur beau-frère, ni le prestige de leur nom, ne sauva de la plus lourde chute leur *Orphée* et leur *Alcide*. Ces deux opéras n'évitèrent même le sifflet

que grâce à un grand appareil de police déployé dans le parterre. Le public s'en vengea par des épigrammes. En voici une qui n'est pas à dédaigner :

Le sifflet défendu! quelle horrible injustice!
Quoi donc! impunément un poëte novice,
Un musicien fade, un danseur éclopé,
Attraperont l'argent de tout Paris dupé,
Et je ne pourrai pas contenter mon caprice!
Ah! si je siffle à tort, je veux qu'on me punisse;
Mais siffler à propos ne fut jamais un vice.
Non, non, je sifflerai : on ne m'a pas coupé
Le sifflet.

Un garde, à mes côtés planté comme un jocrisse,
M'empêche-t-il de voir ces danses d'écrevisse,
D'ouïr ces sots couplets et ces airs de jubé?
Dussé-je être, ma foi, sur le fait attrapé,
Je le ferai jouer à la barbe du suisse,
Le sifflet!

Bientôt se présenta Colasse, secrétaire et élève de Lulli, dont l'opéra d'*Achille et Polyxène* obtint quelque succès, succès tempéré pourtant par le bruit qui courut que Colasse avait fait de larges emprunts aux papiers de son maître, dont il avait hérité. Colasse écrivit encore sept ou huit partitions, entre autres *Thétis et Pelée*, considéré comme son meilleur ouvrage ; *Jason*, dont les paroles étaient de Jean-Baptiste Rousseau, etc. Puis il renonça à la musique pour se livrer à la recherche de la pierre philosophale. Il mourut à Lille, empoisonné par les vapeurs échap-

pées de ses creusets, et fut, croyons-nous, la dernière victime de cette grande chimère née des superstitions du moyen âge.

Ensuite vint Marin-Marais, dont l'*Alcyone* resta longtemps au théâtre ; puis Desmarets, surintendant de la musique de Philippe V, roi d'Espagne ; puis Charpentier, auteur de la musique du *Malade imaginaire*, musique encore exécutée de temps en temps à la Comédie-Française ; puis Destouches, successeur de Lulli dans la direction de la musique du roi ; puis Bertin, Lacoste, Gervais, Mouret.... enfin Campra, qui, dans l'interrègne de cinquante ans, séparant Lulli de Rameau, est le compositeur du talent le plus véritable dont nous ayons à signaler le passage à l'Opéra.

Campra, né à Aix, en Provence, le 3 décembre 1660, était chef de chant à la maîtrise de Notre-Dame. Il débuta sur la scène, en 1697, par l'*Europe galante*, opéra-ballet d'une forme nouvelle. Chaque acte de cette composition était une pièce complète qui pouvait se jouer séparément. Tout Paris courut applaudir l'*Europe galante*, qui, outre le mérite de la partition, pleine de mélodies d'un tour heureux, était l'occasion d'un grand étalage de mise en scène. Campra donna ensuite *le Carnaval de Venise* (1699), ouvrage taillé sur le même patron ; puis *Tancrède*, opéra héroïque où le principal rôle, — le premier qui ait été écrit pour contralto, — était joué par mademoiselle Maupin, cette amazone dont les aventures cavalières ont

été si souvent racontées. La carrière de Campra fut remplie par la production de dix-neuf opéras, parmi lesquels il importe de distinguer *Hésione*, *les Fêtes vénitiennes* et *Iphigénie en Tauride*.

Monteclair mérite aussi une mention : s'il manqua de génie dans ses compositions, il eut l'heureuse fortune d'introduire la contre-basse dans l'orchestre de l'Opéra. Le cadeau était magnifique, non point à cause de la grosseur, mais bien parce que le plus monstrueux et le plus encombrant des instruments devait prêter à notre musique l'accent dramatique et la puissance sonore qui lui sont propres. On fut pourtant quelque temps à s'accoutumer aux mugissements de la grosse machine, qui, dans le principe, ne servit qu'à l'accompagnement des chœurs, et *le vendredi seulement*.

Le vendredi était d'ailleurs, comme il l'est encore aujourd'hui par tradition, le jour privilégié de l'Opéra. « Le grand air, à présent, est de n'aller à l'Opéra que le vendredi, » écrit mademoiselle Aïssé en 1730. Il faut savoir, en effet, que dans ce temps-là les affiches ne portaient pas les noms des acteurs. Mais il était convenu que les meilleurs chanteurs ne devaient paraître que le vendredi; aussi la foule affluait de préférence ce jour-là.

En l'année 1712, le roi Louis XIV gratifia l'Opéra d'un hôtel spécial pour y loger son administration, ses archives et son service des répétitions. Cet hôtel,

situé rue Saint-Nicaise, était vulgairement désigné sous le nom de *Magasin*. On appelait par suite *filles du magasin* les danseuses, les figurantes et les choristes-femmes. Le malheur, ou plutôt le bonheur (comme on va le voir), voulut que le roi oubliât de payer les architectes et les ouvriers. C'est alors que, pour se débarrasser de ces créanciers, on imagina de donner des bals à l'Opéra.

Nous trouvons donc, à la date du 8 janvier 1713, des lettres patentes de Louis XIV accordant à son Académie de musique le privilége des bals masqués. Le projet en avait été conçu et exposé par le chevalier de Bouillon, qui, pour son droit d'avis, reçut une pension de six mille livres.

Détail piquant, ce fut un moine augustin, le P. Nicolas Bourgeois, qui inventa le mécanisme au moyen duquel on pouvait, en une demi-heure, élever le plancher de la salle à la hauteur de celui de la scène.

Le premier bal masqué de l'Opéra n'eut lieu cependant que dans les premiers temps de la Régence, le 2 janvier 1716 ; et le succès en fut si grand qu'on en dut donner trois par semaine jusqu'à la fin du carnaval.

Un écrit de l'époque va nous fournir la description de la salle de l'Opéra, telle qu'elle était disposée les soirs de bal :

« La nouvelle salle forme une galerie de quatre-vingt-huit pieds de long.... Elle peut être divisée en

trois parties : la première contient les lieux que les loges occupent; la deuxième un salon carré, et la troisième un salon demi-octogone. Les loges sont ornées de balustrades avec des tapis des plus riches étoffes et des plus belles couleurs sur les appuis. Deux buffets, un de chaque côté, séparent par le bas les loges du salon, qui a trente pieds en carré, sur vingt-deux d'élévation.... La salle est éclairée par plus de trois cents bougies, sans compter les chandelles, les lampions et les pots à feu, qui se mettent dans les coulisses et les avenues du bal. Trente instruments placés, quinze à chaque extrémité de la salle, composent la symphonie pour le bal. Mais pendant une demi-heure avant qu'on commence, les instruments s'assemblent dans le salon octogone, avec des timbales et des trompettes, et donnent un concert composé de grands morceaux de symphonie des meilleurs maîtres. »

Ces bals avaient lieu les lundis, mercredis et samedis. Le prix d'entrée était d'un écu.

Comme bien l'on pense, les poëtes du temps ont chanté ces fêtes, et dans un style où les allusions mythologiques n'étaient pas épargnées, témoin cette strophe :

Ce temple se consacre à la félicité;
L'Amour y fait goûter sa plus vive tendresse,
Hébé répand partout son nectar enchanté.
Terpsichore y règne sans cesse;

Momus y fait briller l'art en lui si vanté.
Dans ces lieux enchanteurs
Tout charme, tout engage;
Tous les dieux de la volupté
Y reçoivent sans cesse un éclatant hommage;
Le dieu de l'hyménée est le seul maltraité.

Voici, maintenant, les recettes que produisirent les bals de l'Opéra, dans les premières années de leur fondation :

1716.	77,877	livres.
1716-1717..	14,225	—
1717-1718..	54,019	—
1718-1719..	51,859	—
1719-1720..	116,038	—

L'infériorité de la recette de 1716-17 eut pour cause une concurrence ouverte par la Comédie-Française. La grande recette de 1719-20 est due à la prospérité momentanée du système financier de Law.

Un fait matériel qui a bien son importance et que nous ne voulons pas oublier, si peu lyrique qu'il soit, c'est la substitution des bougies aux chandelles dans l'éclairage de l'Opéra. « M. Law, dit Dangeau dans ses mémoires, a donné de l'argent à l'Opéra pour qu'il n'y eût plus que des bougies au lieu de chandelles; cela s'exécute présentement. » Décembre 1719.

Quelques années plus tard, l'état des dépenses de l'Opéra porte une somme de 14,957 livres au chapitre : « Luminaire en cire et suif. »

Au commencement du dix-septième siècle et dans les théâtres qui avaient précédé l'Opéra, les chandelles s'accrochaient aux tapisseries qui décoraient le fond de la scène. Les acteurs faisaient alors l'effet d'ombres chinoises. Plus tard, ce procédé défectueux fut remplacé par un système de chandeliers suspendus par des cordes apparentes sur le devant du théâtre.

La création des bals de l'Opéra est le fait le plus important que nous ayons à signaler pour cette période à laquelle nous voilà arrivé, et qui est celle de la Régence. Car si nous jetons les yeux sur les catalogues de l'Opéra, nous n'y trouvons que les titres d'œuvres que la postérité a dédaignées.

Notons cependant au passage, *Œnone* de Destouches, qui est la première cantate exécutée à l'Opéra : *les Fêtes de l'été*, ballet dont le livret était de l'abbé Pellegrin (sous le pseudonyme de mademoiselle Barbier), et la musique de Monteclair (célèbre comme nous l'avons dit, pour avoir introduit la contre-basse dans nos orchestres) ; *Sémiramis*, tragédie lyrique de Roy et de Destouches ; *le Soleil vainqueur des Nuages*, « divertissement allégorique sur le rétablissement de la santé du roi.... »

Mais voici venir des temps prospères pour la danse. Dupré y introduisit un style plus noble, en cherchant à mettre de l'ordre et de la méthode dans les pas, jusque-là un peu abandonnés à l'instinct naturel du danseur. C'était aussi le moment des plus grandes séduc-

tions de la Sallé et de sa rivale la Camargo. « Ah ! Camargo, » a dit Voltaire :

Ah ! Camargo, que vous êtes brillante !
Mais que Sallé, grands dieux ! est ravissante !
Que vos pas sont légers et que les siens sont doux !
Elle est inimitable et vous êtes nouvelle ;
Les nymphes *sautent* comme vous
Et les grâces *dansent* comme elle.

Mademoiselle Cupis de Camargo était née à Bruxelles, en 1710. Sa famille, qui était originaire d'Espagne, a donné plusieurs prélats à l'Église, entre autres un cardinal, qui fut évêque d'Ostie et doyen du Sacré-Collége. Après avoir débuté à Rouen, mademoiselle Camargo se fit remarquer à Paris dans un pas qu'elle improvisa au premier acte de *Pyrame et Thisbé*. Son succès fut si grand que toutes les modes d'alors furent décorées de son nom, et que les femmes élégantes ne voulaient plus être chaussées ni coiffées qu'à la Camargo. Ce fut elle aussi qui inventa le caleçon, rendu depuis obligatoire par les ordonnances de police, et qui, de nos jours, a été remplacé par le maillot.

Mademoiselle Sallé avait débuté à l'Opéra-Comique de la foire dans la *Princesse de Carisme*, pièce de Le Sage. Elle remporta ensuite de grands triomphes à l'Opéra, notamment dans *les Amours des Déesses* (1729), où elle ne craignit pas de se montrer à côté de la Camargo. Mais le plus grand titre de gloire de

mademoiselle Sallé c'est d'avoir tenté la première de réformer les costumes de théâtre dont la coupe, toute de fantaisie, s'inspirait moins de la vérité que de la mode du jour.

Elle ne voulait pas que Jupiter se présentât avec des tonnelets et de la poudre, ni que Junon se montrât en jupes à paniers et la figure accidentée de mouches.

Mais c'était trop demander. Aussi mademoiselle Sallé, découragée pour n'avoir pu entamer la routine qui régnait à Paris, s'exila à Londres. Là elle fut accueillie avec transport lorsqu'elle fit l'essai de ses idées dans le ballet de *Pygmalion*. On lit ce passage la concernant dans une correspondance insérée au *Mercure* : « Elle a *osé* paraître sans panier, sans jupe, échevelée et sans aucun ornement sur la tête ; elle n'était vêtue, avec son corset et un jupon, que d'une simple robe de mousseline tournée en draperie, et ajustée sur le modèle d'une statue grecque ! »

Quatre vers de Voltaire ont gratifié mademoiselle Sallé d'une réputation de vertu que les chroniques secrètes ont d'ailleurs pris le soin de défaire :

De tous les cœurs et du sien la maîtresse,
Elle alluma des feux qui lui sont inconnus ;
De Diane c'est la prêtresse
Dansant sous les traits de Vénus.

Ce n'est que plus tard, et sous l'influence de Noverre, que le réalisme inventé par mademoiselle Sallé

commença d'être en faveur à l'Opéra. Noverre, élève de Dupré, est certainement le chorégraphe qui a le plus fait pour le perfectionnement de son art avant la dynastie des Vestris. Ses *Lettres sur la Danse* sont un recueil curieux et qu'il faut consulter pour se figurer jusqu'à quel point un entrechat ou un jeté-battu sont choses graves et dignes de méditation.

L'année 1729 est marquée par l'exhibition de la troupe italienne du signor Papirio, à qui l'Opéra donna asile pendant quelque temps, et qui joua des intermèdes comiques, notamment *Serpilla e Bajocco*, et *Don Micco e Lesbina*. Le fait se représentera deux fois dans le cours du dix-huitième siècle ; en 1752, et en 1778. Nous nous proposons d'en reparler.

Le lecteur a peut-être perdu de vue le grand parallélogramme qui servait de salle à l'Opéra depuis la mort de Molière, et qui était, comme nous l'avons dit, attenant à l'aile droite du Palais-Royal. La décoration intérieure en fut refaite en 1732 ; et si nous voulons visiter les nouveaux travaux, nous n'avons qu'à nous laisser conduire par un rédacteur du *Mercure*, qui semble être un cicerone aussi consciencieux que bien renseigné.

« Les embellissements qu'on a faits depuis peu dans la salle de l'Opéra, ordonnés par le directeur de l'Académie Royale de musique aux 45 loges, aux 4 balcons et à l'avant-scène qui sont la distribution de cette salle, consistent, sçavoir : au-dessus de la première

loge à droite, qui est celle du Roy, on y a peint le buste d'Apollon ; à celle de vis à vis, qui est celle de la Reine, celui de Minerve. Ils sont suivis sur la même ligne des panneaux des deuxièmes loges, des bustes des plus célèbres poëtes et des Muses, alternativement ornés de bas-reliefs relatifs aux bustes en médailles qui forment le milieu supérieur de chacune des premières loges, peints en camaïeu, enfermés par des guirlandes de fleurs de coloris et soutenus par des ornements rehaussés d'or. On voit sur les bases des premières loges des cartouches entremêlés d'ornements rehaussés d'or aussi ornés de festons de fleurs de coloris dans lesquels sont des trophées, des attributs d'Apollon, de Minerve, des Muses et des Poëtes, etc. Ce sont les principales parties qui font la décoration des premières et deuxièmes loges. Les troisièmes sont décorées d'ornements convenables et dans le même goût des autres ornements. Toutes les loges sont séparées par des palmiers sur les montants qui s'élèvent des consoles et des agrafes de sculpture, le tout rehaussé d'or ou doré en plein.

« Les dedans et les plafonds des loges sont feints de damas et autres riches étoffes, de même que les plafonds des compartiments au milieu desquels sont des rosettes en saillie dorées en plein. Le grand rideau qui ferme le théâtre présente à la vue un grand morceau de coloris, dont les figures sont de la proportion d'environ sept pieds. La bordure, rehaussée d'or, est

composée de parties convenables au sujet. Apollon y paroît au milieu d'une gloire sur le devant de l'autel des sacrifices. Il y est accompagné de différents génies, des Muses, etc. Le Dieu des vers semble ordonner au génie de l'invention désigné par le flambeau qu'il porte d'aller échauffer l'imagination de ses différents génies à qui Melpomène, Thalie, Erato, Terpsichore ont confié leurs attributs.

« Les armes du Roy font le couronnement de la bordure. Elles sont accompagnées de branches de deux palmiers, dont les troncs prennent leurs racines des ornements de la base de cette bordure, et en montant forment un plan circulaire varié au pourtour du tableau. Aux troncs des palmiers qui sont entourés de branches et de feuilles de laurier sont attachés quatre différents trophées, sçavoir : à droite, ceux qui désignent l'héroïque et le pastoral, et au côté opposé, ceux du lyrique et du satyrique. Le serpent Pithon paroît sortir des ornements de cette base vaincu et rampant, ce qui forme le milieu du tableau. »

De l'or, de la peinture, de la sculpture tant qu'on en voulait ! Cependant la musique périclitait. On commençait à se fatiguer de Lulli, dont les rhythmes assez lourds et le ton de plain-chant s'étaient perpétués en dépit de Campra chez Colasse, Destouches, Mouret, Rebel, Marais, Bertin, Collin de Blamont, Monteclair et toute la pléiade des médiocres que nous venons de passer en revue.

Il est vrai de dire pourtant que les décors de Servandoni, architecte de Saint-Sulpice, étaient un attrait pour le public, et que, comme nous l'avons vu, mesdemoiselles Sallé et Camargo dansaient le menuet à damner la cour et la ville. Mais ce n'était point là des régals de dilettante, et il était grand temps que quelque génie créateur vînt se mêler de rajeunir l'Opéra.

Cet homme tant désiré fut Rameau.

La venue de Rameau marque le commencement d'une ère nouvelle pour l'Opéra. Si cet homme éminent n'a rien renversé de ce qu'il trouva debout dans l'empire lyrique, il faut du moins reconnaître que tout ce qu'il y toucha de sa main soigneuse autant qu'habile prit une physionomie plus jeune. Ses mélodies affectèrent des rhythmes plus francs et des tours d'une variété qui tranchait avec la monotonie particulière à l'école de Lulli, encore triomphante. « Il n'était plus guère possible de se dissimuler, — dit Laharpe, — que le chant de nos opéras, à l'uniformité du dessin joignait celle des ornements, dont les ports de voix et surtout l'éternelle cadence faisaient tous les frais; et la pauvreté des accompagnements était d'autant plus étrange, que les instruments étant en plus grand nombre, ne faisaient guère qu'un plus grand bruit, jusqu'à Rameau, qui fut réformateur en cette partie comme dans celle des chœurs et des ballets. Il créa véritablement l'orchestre français. »

Les réformes tentées par Rameau excitèrent, en effet, les colères de tout ce qui tenait à Lulli, et à sa manière. Les aiguiseurs d'épigrammes, les ciseleurs de couplets, les pourfendeurs à coups de pamphlet répandirent des flots d'encre bouillante sur la tête de « l'impudent », du « maroufle », du « profanateur », qui osait « faire violence à Melpomène et s'introduire dans son temple pour porter sur ses autels une main sacrilége... »

On se souvient encore de cette épigramme qui, sans être un modèle d'atticisme, n'en a pas moins été conservée par l'histoire :

Si le difficile est le beau,
C'est un grand homme que Rameau;
Mais si le beau, par aventure,
N'était que la simple nature,
Le petit homme que Rameau !

Les « lullistes » parlaient ainsi; les « ramistes » ne s'exprimaient point en termes plus modérés, et la guerre continuait sans que Rameau cessât d'aller son train et de marcher impassible dans la route qu'il s'était tracée. Sa fécondité était même si grande que M. d'Argenson, ministre, et lulliste exalté, rendit une ordonnance qui défendait à Rameau de donner plus de deux opéras par an. Il est vrai qu'il fallut bientôt revenir sur cette mesure arbitraire, dont le résultat le plus net fut de faire baisser d'une manière inquiétante les recettes du théâtre.

D'ailleurs, Rameau était pressé de produire, n'ayant débuté comme musicien dramatique qu'à l'âge de cinquante ans. Il était né à Dijon en 1683, et avait appris la musique en qualité d'enfant de chœur à la maîtrise de cette ville. Sa jeunesse se passa à composer des pièces d'orgue et de clavecin qui lui valurent un commencement de réputation et préparèrent ses triomphes comme théoricien. En 1722, il publia, en effet, son *Traité d'harmonie*, lequel, vivement attaqué dans le principe, n'en est pas moins resté, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, le code de musique le plus respecté et obéi.

Ce n'est, comme nous l'avons dit, que vers l'âge de cinquante ans, qu'il arriva à Paris, avec l'ambition d'essayer ses talents sur la scène de l'Opéra. La difficulté fut d'abord de se procurer un livret, les bons faiseurs de ce temps, comme ceux d'aujourd'hui, ne voulant point associer leur littérature à la musique d'un inconnu.

Cependant Rameau eut l'heureuse fortune de plaire à M. de la Popelinière. Le plus riche et le plus dilettante des fermiers généraux le reçut dans sa villa de Passy, qui était le rendez-vous de tous les beaux-esprits et où se faisaient à grands frais des exhibitions de musique. Rameau y rencontra Pellegrin, l'abbé librettiste,

> Qui, le matin dévot et le soir idolâtre,
> Déjeunait de l'autel et soupait du théâtre.

Et l'abbé lui confia, non sans se faire prier, son poëme d'*Hippolyte et Aricie*.

Ce premier essai de Rameau dans le genre dramatique est de 1733. La guerre d'épigrammes dont nous venons de parler, s'alluma aussitôt, et se poursuivit jusqu'en 1737, année qui vit paraître *Castor et Pollux*, dont le succès prodigieux donna enfin la victoire au parti ramiste.

« *Castor et Pollux* — dit Laharpe — dut aussi cette prééminence dont il a longtemps joui au plus parfait ensemble de tous les accessoires qui font le charme de ce spectacle. C'était tout ce qu'il y avait de plus brillant et de plus varié dans la partie pittoresque : L'Enfer, l'Élysée, l'Olympe, la pompe des jeux, celle des funérailles, l'appareil militaire, tout y était réuni sans être déplacé, et de la plus belle exécution, et relevé encore par la musique des chœurs et celle des ballets, dans laquelle Rameau n'a pas été surpassé. »

Rameau ne marcha plus que de succès en succès. Ses contemporains, Mouret, Boismortier, Mondonville, Colin de Blamont, qui bégayaient encore la langue musicale de Lulli, s'effacèrent de plus en plus. Rebel et Francœur, qui composaient leur musique en collaboration, essayèrent de lui résister pourtant, et de lui disputer le sceptre de l'Opéra. Mais encore, les auteurs des *Augustales*, de *Zélindor*, des *Génies tutélaires* et du *Prince de Noisy*,

ne sont-ils comptés dans l'histoire que pour leur fécondité.

De fait, Rameau était le roi de l'Opéra, et son règne fut d'autant plus glorieux qu'il n'était pas une dictature absolue, comme celui de Lulli. Tout concourut d'ailleurs à en rehausser l'éclat : l'art du chant, représenté par Jeliotte, Chassé et mademoiselle Lemaure, avait fait des progrès rapides sous l'influence de Rameau et de sa musique plus mélodique et surtout plus dégagée des fioritures parasites, des ornements puériles dont le mauvais goût avait jusqu'alors consacré l'usage.

La peinture décorative avait atteint aussi un haut degré de splendeur. Les toiles de l'architecte Servandoni aidèrent puissamment à l'illusion théâtrale par le charme du coloris et l'exactitude de la perpective. Combinées aux machines d'Arnoud, mécanicien plein de savoir et d'imagination, elles donnaient les effets les plus saisissants et permettaient d'évoquer avec quelque vraisemblance le monde invraisemblable des dieux, des demi-dieux, des génies, toute cette mythologie alors si fort en honneur, et dont l'Olympe se modelait snr Versailles.

C'est au milieu de tous ces enchantements, et avec cet outillage de choix que Rameau produisit en 1736 son opéra de *Dardanus*, dont la partition, pleine de mélodies touchantes, d'airs de danse d'une extrême élégance et de chœurs d'un style élevé, revit encore

aujourd'hui par fragments dans les concerts du Conservatoire.

Quelques années plus tard, Rameau donna *le Temple de la gloire* (1745) dont les paroles étaient de Voltaire ; puis *Zoroastre*, en collaboration avec Cahusac, son parolier ordinaire (1749).

A l'occasion de *Zoroastre*, la salle de l'Opéra fut restaurée ; les entrées abusives dont jouissaient les officiers de la maison du roi furent supprimées ; et, réforme bien autrement importante, l'usage de faire précéder les opéras de prologues allégoriques prit fin. Avec *Zoroastre*, on vit pour la première fois cette préface parasite remplacée par une ouverture.

Rameau était à l'apogée de sa gloire ; tout ce qui, en France, avait nom musique semblait relever de lui ; le public, déjà moins entiché de Lulli, ne lui ménageait pas les ovations ; le roi l'avait fait chevalier de Saint-Michel. Il semblait donc que l'auteur de *Dardanus* dût jouir en paix de tant d'honneurs mérités. Pourtant un événement, petit en apparence, mais qui fut considérable par ses résultats, vint tout à coup troubler cette sérénité.

Une troupe de chanteurs ambulants arrive d'Italie sous la conduite du signor Bambini, et obtient, en 1752, la permission de donner quelques représentations sur la scène de l'Opéra. Ces bouffons, au dire des contemporains, étaient tout à fait médiocres ; mais ils rachetaient leur manque de talent par l'avantage

d'un répertoire nouveau dont la révélation devait puissamment concourir au développement de la musique en France. Leur début eut lieu le 2 août par *la Serva Padrona*, de Pergolèse, que l'Italie applaudissait déjà depuis vingt ans, et qui est encore aujourd'hui un des modèles les plus parfaits qui soient dans le genre bouffe. A *la Serva Padrona* succèdèrent coup sur coup *la Finta Cameriera*, *la Dona superba*, *la Zingara*, de Rinaldo di Capua ; *I Viaggatori*, de Leonardo Leo..., etc... « Pardonnez-moi, — écrivait quelques années plus tard le président de Brosses, en parlant des intermèdes italiens, — pardonnez-moi, c'est un délice, pourvu que la musique soit parfaitement bonne, et parfaitement exécutée... Ces petites farces n'ont que deux ou trois personnages bouffons, lesquels pleurent, rient à gorge déployée, se démènent, font toute sorte de pantomimes, sans jamais s'écarter de la mesure d'un demi-quart de seconde. »

L'étonnement des dilettantes devant une musique si pleine de grâce et d'enjouement facile se changea bientôt en admiration passionnée. « Il fallait, — comme le dit très-bien Laharpe, — une nouvelle musique pour qu'on vînt à examiner celle qu'on avait ou qu'on croyait avoir, et pour se demander enfin quelle était la raison de cet ennui qui régnait de plus en plus à l'Opéra, surtout pour ceux qui avaient passé l'âge d'y aller chercher autre chose qu'un spectacle. »

Dès le premier moment, les têtes s'exaltèrent. Deux

partis se formèrent, l'un qui tenait pour les Italiens, l'autre qui défendait les Français, et bientôt commença cette guerre de brochures si célèbre dans l'histoire de l'art sous le nom de *Guerre des Bouffons*.

Les représentations données par les chanteurs italiens sur la scène de l'Opéra ameutèrent donc la moitié de Paris contre l'autre. La moitié; c'est mal compter, car le parti de la musique française qui avait pour lui le roi et tous les courtisans de Versailles, était de beaucoup le plus nombreux. Il est vrai que le parti bouffoniste était mieux armé en guerre : J.-J. Rousseau, Grimm, Diderot et tout ce qu'il y avait en France de plumes espritées, combattaient pour lui.

Rien ne saurait donner l'idée de l'agitation dans laquelle cette querelle avait jeté toutes les têtes : le matin, c'était une pluie de brochures où les plus belles injures contenues dans le dictionnaire étaient mises en chapelet; le soir, c'était, au parterre, une grêle de coups de poing, suivis de coups d'épée, qu'on s'administrait sous les réverbères de la rue Saint-Honoré.

Rousseau fait lui-même, dans ses *Confessions*, le tableau de cette échauffourée singulière :

« Quoique — dit-il — les Bouffons fussent détestables, et que l'orchestre, alors très-ignorant, estropiât à plaisir les pièces qu'ils donnèrent, elles ne laissèrent pas que de faire à l'Opéra français un tort qu'il n'a jamais réparé. La comparaison de ces deux mu-

siques, entendues le même jour, sur le même théâtre, *déboucha les oreilles françaises*. Il n'y eut personne qui pût entendre la traînerie de leur musique, après l'accent vif et marqué de l'italienne. »

La brochure la plus envenimée qui parut alors fut la *Lettre sur la musique française* de Jean-Jacques Rousseau. « Elle fut prise au sérieux, dit-il, et souleva contre moi toute la nation, qui se crut offensée dans sa musique. La description de l'incroyable effet de cette brochure serait digne de Tacite. C'était le temps de la grande querelle du parlement et du clergé. Le parlement venait d'être exilé ; la fermentation était au comble : tout menaçait d'un prochain soulèvement. La brochure parut : à l'instant toutes les autres querelles furent oubliées; on ne songea qu'au péril de la musique française, et il n'y eut plus de soulèvement que contre moi. Il fut tel que la nation n'en est jamais bien revenue. A la cour, on ne balançait qu'entre la Bastille et l'exil, et la lettre de cachet allait être expédiée si M. Le Voyer n'en eût fait sentir le ridicule. »

Jean-Jacques Rousseau ne se contenta pas d'ergoter; il s'essaya à composer un opéra dans le goût italien. Le 18 octobre de cette même année 1752 — qui fut le 89 de la musique — il donna donc son *Devin du village*, sur le théâtre de la cour, à Fontainebleau. Cette partition, dont on lui a contesté la paternité, fut exécutée au mois de mars de l'année suivante à

l'Opéra, et y obtint un succès qui a duré jusqu'en 1818. (A la dernière représentation qui en fut donnée, une perruque lancée des quatrièmes loges tomba sur la scène; ce fut le coup de grâce. Pourtant nous devons rappeler qu'en 1864, et pour fêter la liberté des genres qui venait d'être rendue aux théâtres, le Vaudeville monta *le Devin du Village*.)

Mais le roi Louis XV, qui, comme tous les gouvernants, avait peu de goût pour les agitations populaires, défendit aux Italiens de continuer leurs exercices. Ils retournèrent donc dans leur pays, après être restés à Paris pendant dix-huit mois, et y avoir chanté onze opéras. Avec de tels procédés autoritaires, la balance ne pouvait manquer de pencher, du moins en apparence, pour la musique française. La police y avait déjà donné le premier coup de pouce : *Titon et l'Aurore*, de Mondonville, représenté en pleine guerre des Bouffons, avait été reçu avec acclamations, grâce à une bande de claqueurs composée de soldats du guet, habilement disséminés dans le parterre.

La troupe du signor Bambini avait donc débuté en août 1752 par *la Serva Padrona* de Pergolèse; et, pour ses adieux, elle chantait les *Viaggiatori* de Léo, en février 1754.

Aussitôt la place laissée libre par les Italiens, Mondonville imagina de donner à l'Opéra une pièce en patois provençal; comme s'il eût voulu, par un idiome

intermédiaire, préparer sans secousse le retour définitif à la langue française..

Daphnis et Alcimadura, la pastorale languedocienne de Mondonville; fut jouée en 1754. Plus tard il en fut donné une traduction en vers français : *Daphnis et Alcimadure*, bientôt parodiée à la Comédie italienne sous le titre (presque obligé) de *Alcimatendre*. Le même sujet a été traité depuis par Gœthe dans sa comédie de *Jery et Bethly;* par Scribe dans *Michel et Christine;* et encore une fois par Scribe dans *le Chalet*. Sans compter que l'opéra de Donizetti, intitulé *Bethly*, est bâti sur la même donnée.

Enfin, les Italiens avaient quitté l'Opéra. Mais ils laissaient derrière eux une trace lumineuse que rien ne pouvait effacer. Ils nous avaient révélé un art inconnu que le génie de nos compositeurs devait bientôt nationaliser. En effet, l'impulsion était donnée, et on vit éclore l'Opéra-Comique français, cet enfant d'esprit qui a pourtant vécu longtemps, et dont le sourire discret est encore un écho des risées de l'opéra-buffa.

Le théâtre que Monnet tenait à la foire, et qu'on appelait si improprement l'Opéra-Comique, mérita enfin son titre en produisant *les Troqueurs*, de Vadé et de Dauvergne. C'était un pastiche du style italien (1753).

De son côté, la Comédie-Italienne donna dans le genre nouveau par la traduction du répertoire des

bouffons. Elle était située rue Mauconseil, à l'hôtel de Bourgogne, dont les quatre murs, encore debout dans ces dernières années, avaient été utilisés comme halle aux cuirs. On y jouait d'ordinaire des farces italiennes et des comédies françaises souvent mêlées de musique. Ces dernières avaient fini par prévaloir sous l'ascendant du talent des Grétry, des Philidor et des Monsigny.

Telle fut l'origine de l'opéra-comique, genre devenu national par naturalisation, mais italien d'origine.

Revenons à l'Opéra. La musique française semblait y avoir repris le dessus; Rameau, quoiqu'un peu éclopé à l'issue de la guerre des bouffons, réussit à faire applaudir encore *Zoroastre*, qu'il avait entièrement remanié. Mais *les Sybarites* et *les Paladins*, ses derniers ouvrages, tombèrent lourdement, en montrant que chez lui la veine de l'inspiration était épuisée.

C'est à cette époque qu'on commence à voir figurer parmi le personnel de l'Opéra la femme qui a passé pour la plus spirituelle de son temps, et dont la réputation de mauvaise langue est encore aujourd'hui proverbiale. Sophie Arnould, avait été découverte par la princesse de Modène au couvent du Val-de-Grâce, où elle chantait les offices. Elle ne tarda pas à être présentée au roi, qui la fit entrer dans les chœurs de sa chapelle. De là elle passa à l'Opéra, où elle remplaça mademoiselle de Fel, depuis quelques années en possession des premiers rôles. Ses débuts sont du

15 septembre 1757. La retraite de mademoiselle de Fel fut bientôt suivie de celles de Jeliotte et de Chassé ; si bien que Sophie Arnould se vit à peu près seule à soutenir l'Académie royale de musique, sur laquelle elle régna longtemps en vertu du triple pouvoir de sa voix, de son esprit et de sa beauté.

Ce fut le temps aussi où les deux frères Gardel continuèrent dans la danse les réformes commencées par mademoiselle Sallé et reprises plus tard par Noverre. Ils entreprirent donc d'introduire un peu de vérité dans leur art, jusque-là trop abandonné à la fantaisie ou enchaîné à certaines traditions d'école qui n'étaient rien moins que ridicules. Pourtant, et en dépit de leurs efforts, le ballet-pantomime resta une création réservée à l'avenir. Ce qui empêchait alors sa réalisation c'était l'usage que les danseurs avaient adopté de ne paraître en scène que la figure masquée.

Gaëtan Vestris brillait aussi à l'Opéra et tenait tête aux deux Gardel, si tant est que la tête soit pour quelque chose dans la danse. Vestris, Florentin de naissance, et dont le vrai nom était Vestri, a fait souche à l'Opéra, où sa dynastie a régné près d'un siècle. Les saillies de son esprit vantard ont été notées par les ramasseurs d'anas.

C'est lui qui disait :

« Il n'existe aujourd'hui que deux grands hommes au monde ; à savoir : moi et Voltaire.

« Mon fils Auguste, *le diou de la danse*, est encore

plus fort que moi ; mais ce n'est pas étonnant : il m'a eu pour père, avantage que la nature m'a refusé.

« Si Auguste veut bien, de temps en temps, toucher terre, c'est uniquement pour ne pas humilier ses camarades. »

Nous en passons et des plus gasconnes.

Mais nous voici arrivés à une date funeste.

Le 6 avril 1763, dans la matinée, le feu prend à l'Opéra. La nouvelle du sinistre se répand aussitôt dans Paris, et y cause le plus grand effroi. De toute part on accourt à la place du Palais-Royal ; mais le mal est bientôt sans remède. Les premières flammes s'étaient déclarées à onze heures et demie, et à une heure de l'après-midi l'édifice entier s'effondrait entraînant dans sa chute une partie de l'aile droite du Palais-Royal. La cour des Fontaines et celle du Cadran avaient notamment subi de grands dégâts.

Dans des circonstances ordinaires on aurait pu venir à bout de maîtriser le feu. Mais, ce jour-là, l'Opéra était à peu près désert ; car on était dans la semaine de Pâques, temps de fermeture obligée pour les théâtres.

Parmi ceux qui se présentèrent les premiers sur le lieu du sinistre on remarqua les Capucins de la rue Saint-Honoré, bientôt suivis des Cordeliers et des Récollets. C'était un spectacle singulier que tous ces pieux personnages s'employant avec zèle à sauver un temple profane, dont le diable, dit-on, fait quelquefois sa maison de plaisance.

Deux d'entre eux périrent victimes de leur dévouement. Favart, dans ses *Mémoires*, fait leur oraison funèbre, mais à bien peu de frais : « On dit qu'il est péri quinze personnes dans cet affreux désastre; cela n'est pas vrai. *Nous en sommes quittes* pour un Récollet et un Capucin. »

Comme il arrive toujours, les enquêtes ne purent déterminer la vraie cause de l'incendie.

On prétendit cependant que le feu avait été mis par le poêle d'une des chambres de M. de Montausier, gouverneur du Palais-Royal.

Une autre version est celle du machiniste Boullet : Un balayeur aurait déposé une chandelle allumée sur le contre-poids du rideau d'avant-scène. Le feu aurait pris à la corde, et se serait ensuite communiqué aux frises.

Cette opinion est à peu près celle que Bachaumont émet dans ses *Mémoires secrets :* « Le feu a pris par la faute des ouvriers et s'est perpétué par leur négligence à appeler des secours. Il avait pris dès huit heures du matin : ils ont voulu l'éteindre seuls, et n'ont pu y réussir. Les portiers, qui ne doivent jamais quitter, étaient absents. Si le fait est vrai, c'est la ville qui doit répondre et réparer tout le mal qui en a résulté. »

C'est, en effet, ce qui arriva, mais il y eut de grosses chicanes entre le prévôt des marchands et le duc d'Orléans, car chacune des parties prétendait rendre l'autre responsable du désastre.

Et pendant ce temps-là, Voltaire raillait : « Vous ne me parlez pas, mes anges — écrit-il à d'Argental — de l'incendie de l'Opéra. C'est une justice de Dieu ; on dit que ce spectacle était si mauvais qu'il fallait tôt ou tard que la vengeance divine éclatât. »

Cependant la Ville finit par céder au duc d'Orléans. Elle consentit à rebâtir à ses frais le théâtre détruit. Mais elle prétendit, moyennant son argent, avoir le droit de transporter l'Opéra où bon lui semblerait. Cette clause, très-juste en elle-même, émut beaucoup le duc d'Orléans et lui fit rabattre de ses prétentions, au point qu'un accord à l'amiable ne tarda pas à être conclu entre les parties intéressées.

Par la transaction qui fut signée, et que les lettres-patentes du roi ratifièrent le 11 février 1764, il fut convenu que l'Opéra serait reconstruit à la même place, c'est-à-dire appuyé à l'aile droite du Palais-Royal; que la salle agrandie s'étendrait jusqu'à la rue des Bons-Enfants; que, des sept maisons dont ce plan nécessitait la démolition, le prince en payerait quatre et la Ville trois; et que le duc d'Orléans servirait à l'Académie royale de musique une rente de 100,000 livres pour le prix de ses loges.

Les travaux commencèrent aussitôt sous la direction de l'architecte Moreau.

Cependant il fallut s'occuper de trouver un asile provisoire pour la troupe de l'Opéra que l'incendie avait jetée sur le pavé. Il fut d'abord question de lui

prêter certains jours de la semaine la salle de la Comédie-Française (située au faubourg Saint-Germain).

« On vante le procédé honnête des comédiens français à l'occasion de l'incendie de l'Opéra, dit Bachaumont; ils ont député aux directeurs pour offrir leur théâtre trois fois la semaine *gratis*. Il n'en a pas été de même des Italiens, et l'on est fort surpris dans le monde de l'indulgence du roi à leur égard dans cette circonstance. »

Enfin, après bien des tergiversations, il fut arrêté que, pour laisser à Moreau le loisir de mener à bien les travaux du Palais-Royal, on logerait provisoirement l'Opéra dans la salle des Tuileries, qui serait refaite et appropriée à cette destination.

Ainsi c'était deux théâtres qui se bâtissaient à la fois. Mais, comme ni l'un ni l'autre n'était prêt, l'administration de l'Opéra prit un grand parti : elle scinda sa troupe. Les chanteurs allèrent donner une série de représentations à Rouen. Quant aux danseurs, ils restèrent à Paris, et entrèrent à la Comédie-Française, qui les fit paraître dans un ballet ajouté à *l'Anglais à Bordeaux*, pièce de Favart.

Cette mixture dramatique, dans laquelle il entrait à égale dose des traits d'esprit et des entrechats eut le plus grand succès et valut à la Comédie l'encaissement de recettes miraculeuses.

Messieurs les danseurs qui avaient ainsi ouvert les robinets du Pactole refusèrent néanmoins de tou-

cher la part de bénéfices qui leur fut offerte après les douze représentations de *l'Anglais à Bordeaux*. Messieurs les comédiens leur rendirent leur politesse sous la forme d'un banquet que présida mademoiselle Clairon.

V

SALLE DES TUILERIES

(1764)

Le roi habitait Versailles; on pouvait donc sans inconvénient loger l'Opéra aux Tuileries.

La salle de spectacle de ce palais était beaucoup plus longue que large, car elle occupait presque tout entière la partie du château comprise entre les pavillons de l'Horloge et de Marsan. Le public ne la connaissait que sous le nom de « Salle des machines. »

Son histoire nous semble des plus curieuses, et nous dirions des plus dramatiques, si ce n'était jouer sur les mots.

En 1659, Vigarani et Ratabon l'avaient aménagée et disposée sur le plan le plus grandiose pour recevoir une des troupes italiennes mandées par Mazarin.

Dans la suite, elle avait servi aux représentations de *Psyché*, tragi-comédie-ballet de Molière, Lafontaine, P. Corneille, Quinault et Lulli.

Mais, par le fait, et à moins de compter quelques représentations accidentelles, la Salle des machines était restée fermée jusqu'en 1738, époque à laquelle Servandoni s'en empara pour y installer un spectacle dont les changements à vue, les jeux d'optique, la pantomime et les prodiges de la mécanique faisaient tous les frais. Ces exhibitions plastiques durèrent de 1738 à 1757. On donna *la Vue de l'église de Saint-Pierre de Rome*, *la Forêt enchantée*, *la Boîte de Pandore*, *le Triomphe de l'amour conjugal*, *la Conquête de Thamar-Kouli-Khan*, etc.

Fermé de nouveau, le théâtre des Tuileries ne se rouvrit que pour donner asile à l'Opéra. Mais ses dimensions étaient telles que Soufflot et Gabriel, chargés d'y faire les travaux de remaniement, n'en prirent que la scène, dont ils firent une salle et un théâtre.

Ces constructions furent terminées au bout de huit mois. Elles avaient coûté 409,555 livres.

D'après *le Mercure de France*, l'autorité supérieure avait prescrit à l'architecte « que la forme et la distribution de la salle seraient les mêmes qu'au Palais-Royal, afin que les locataires des loges s'y retrouvassent dans les mêmes positions sans qu'il fût besoin de passer de nouveaux baux. C'est ce qui a été prati-

qué. Ainsi la forme n'est pas ovale, comme on l'avait avancé, ni ne pouvait l'être dans l'espace donné; mais entièrement pareille à l'ancienne, dont, à cet égard, elle est une exacte copie.

« Mais comme le local procurait plus d'espace, on en a profité en donnant plus de longueur, plus de largeur et plus d'élévation au théâtre. On a distribué le surplus d'étendue sur toutes les loges, en sorte que les spectateurs y sont beaucoup moins pressés que dans les anciennes. Ce même avantage a facilité le moyen de procurer environ quarante places de plus à l'amphithéâtre et un plus grand nombre au parterre. On pourrait, en conséquence, assurer que si dans six mois il était possible de rétablir l'ancienne salle, et d'y introduire les mêmes spectateurs, ils concevraient à peine qu'ils aient pu supporter aussi longtemps l'aspect et les incommodités d'un lieu dont toutes les parties étaient aussi écrasées.

« On s'accoutumera aussi, avec le temps, à trouver sur un théâtre plus vaste et plus exhaussé les objets plus petits. La diminution apparente des objets est si peu un inconvénient, en certains cas, que la perspective artificielle est obligée d'employer souvent ses ressources pour imiter la perspective naturelle.

« Trois rangs de loges, soutenues et divisées par des piliers rehaussés d'or, et ornés de consoles règnent au pourtour de la salle des Tuileries. Les devantures bombées sont d'un vert très-clair avec des ornements

en or d'un fort beau genre, et assez artificieusement exécutés pour rendre tout l'effet du relief. Les intérieurs sont meublés d'étoffes dont la couleur est assortie à la peinture et très-favorable à la parure ainsi qu'à l'éclat naturel des femmes qui les occupent.

« Les ornements des seconds et troisièmes balcons sont distingués par plus de richesse et par d'autres dessins de ceux des loges. Mais le même fond vert règne dans toute la salle. Les soubassements de l'amphithéâtre et des premiers balcons sont en marbre vert-campan de plusieurs nuances avec des rehaussés d'or dans les moulures des panneaux.

« Une des parties dont l'extérieur est aussi bien traité que son intérieur est commode et agréable, est celle qu'on appelle vulgairement dans nos spectacles le paradis. Ce lieu forme une espèce de second amphithéâtre en retraite au-dessus des secondes loges. Les places y sont disposées sur des banquettes en gradins au-dessus du dossier desquelles il reste encore des espaces pour voir et entendre debout. Comme on a renfermé cette enceinte, la licence et le désœuvrement ont un peu murmuré de cette précaution. Mais l'attention paisible des citoyens honnêtes se trouve fort bien d'être à l'abri du trouble et quelquefois de l'indécence d'un certain genre de spectateurs qui fréquentaient ce lieu dans l'autre salle.

« Le plafond est partagé en plusieurs compartiments. Celui qui se trouve au-dessus de l'amphithéâtre, en

mosaïque de très-bon goût, figure si bien une coupole que l'œil y est agréablement trompé. La clé de cette feinte coupole s'enlève à volonté pour renouveler l'air quand il en est besoin.

« Le théâtre est ouvert dans toute la largeur intérieure et presque dans toute la hauteur de la salle dont il n'est séparé que par deux grands termes qui paraissent soutenir les parties d'un rideau ouvert (le manteau d'Arlequin) sous une bande d'étoffe festonnée qui borde toute l'avant-scène.

« Le rideau de clôture, qu'on appelle communément la toile, est un fond damassé relatif au coloris général de la salle sur lequel est un chiffre royal en or.

« On ne croit pas devoir faire mention de critiques que l'envie dicte toujours en ces occasions à l'étourderie et à l'ignorance, d'où se forment des préventions par écho dont le temps seul peut étouffer la voix. »

Pendant quelque temps, en effet, et comme *le Mercure* le laisse entendre, tout ce que Paris contenait de rimailleurs s'exerça à décocher des couplets au pauvre architecte, qui, harcelé si vivement, se retranchait derrière les inspecteurs des bâtiments de la couronne. Ces messieurs, disait-il, lui avaient imposé leur volonté, avaient eu les caprices les plus inconcevables, et s'y étaient pris enfin de la belle façon pour déranger toutes ses combinaisons.

Mais laissons parler encore *le Mercure :*

« On entre dans la salle des Tuileries par trois en-

droits du côté des cours. Du côté du jardin, le public entre par la galerie qui sera fermée dans toute sa longueur pour que le passage en soit à l'abri de toute incommodité de l'air.

« Le grand vestibule est d'un agrément infini. Il est, ainsi que celui de l'intérieur, garni de boutiques, y compris celle du café. Cet agrément sera encore bien plus sensible dans la belle saison par la communication de ce lieu avec le plus beau jardin de l'Europe. »

Enfin, l'Opéra débuta dans sa salle provisoire des Tuileries le 24 janvier 1764.

Les impressions de cette soirée ont été notées (mais avec quelque sévérité) par Bachaumont : « L'Opéra, dit-il, s'est ouvert par *Castor et Pollux*, avec l'affluence qu'on présume. La garde était plus que triplée. La représentation a été des plus tumultueuses, et les brouhaha ont duré sans discontinuation pendant le premier acte et une partie du second. On a trouvé différents défauts à la salle : 1° Le parterre est trop élevé pour le théâtre ; 2° les premières loges avancent de beaucoup et ne sont pas assez cintrées ; 3° les secondes loges sont écrasées par celles-là, auxquelles on paraît avoir tout sacrifié ; 4° le paradis est si reculé et si exhaussé qu'on y est dans un autre monde et qu'on n'y entend rien. En général on se récrie fort contre l'architecte, M. Soufflot. On est étonné qu'un homme connu par des talents aussi supérieurs ait fait des fautes aussi énormes. On le défend en disant qu'il a

été forcé de tout sacrifier à certaines loges de protection qui font un effet des plus désagréables et rendent le public fort mécontent du peu d'égard qu'on a pour lui. »

« 26 janvier. — Aujourd'hui, second jour de l'Opéra, il y avait très-peu de monde. Il est certain que le délabrement où il est par rapport aux sujets écarte une infinité de gens. Le sieur Pillot fait Castor et le fait horriblement mal. Mademoiselle Arnould joue supérieurement le rôle de l'amante; l'actrice s'y développe dans le plus grand jeu et dans la vérité la plus parfaite des situations. Gelin est médiocre, mademoiselle Chevalier braille à l'ordinaire. Les ariettes que chante mademoiselle Le Mière sont très-plates, quant aux paroles et quant à la musique même. On admire le dernier ballet, qui vraiment est de génie. C'est le système de Copernic mis en action; il est très-bien exécuté. Reste à savoir pourquoi le système de Copernic dans cet opéra! Vestris est absent. Heureusement mademoiselle Lany a reparu. Le premier jour, l'Opéra avait fait 5,240 livres; il n'a fait aujourd'hui que 100 louis. »

Cette reprise de *Castor et Pollux* avait pourtant été entourée de toutes les pompes de la mise en scène. On avait fait cinq grandes décorations nouvelles dont Boucher avait donné les maquettes. Au premier acte, il y avait un combat, scène exécutée par quatre-vingts figurants. Les tableaux du palais de Jupiter et du sé-

jour des Champs-Élysées furent très-applaudis. Un écrivain du temps a dit en parlant de ce dernier décor : « L'œil s'y promène et perce dans les allées et sur les bords du Lethé. La vue s'y repose; elle y fixe, pour ainsi dire, l'âme par une volupté pensive, dont rien ne trouble la douceur. »

Rameau, âgé de quatre-vingt-deux ans, put encore assister à la reprise de *Castor et Pollux:* mais quelques mois après il mourut. Sa vie avait été une lutte âpre et sans trève. Un instant il s'était cru maître du terrain pour avoir triomphé du parti lulliste. Mais les Italiens étaient arrivés avec leur musique endiablée; et Rameau avait dû recommencer à défendre ses positions.

Telle est, en effet, l'histoire abrégée des vicissitudes que l'auteur de *Zoroastre* eut à subir. Il n'en est pas moins vrai que cet homme éminent eut une influence décisive sur les destinées de son art. Les temps n'étaient pas encore venus où la musique, arrivée à son dernier épanouissement, deviendrait par excellence le langage de la passion; mais il est évident que le génie de Rameau sut dégager en partie les forces latentes qu'elle contenait, et qu'il prêta à ses chants une vigueur, un accent, une vérité d'expression qu'on chercherait en vain chez ses devanciers.

Le service funèbre de Rameau fut célébré à l'église de l'Oratoire. Les chanteurs et l'orchestre de l'Opéra, renforcés de tout ce qu'on put trouver de virtuoses

dans Paris, y exécutèrent une messe de Gilles, dans laquelle étaient intercalés des fragments de *Castor et Pollux*, de *Dardanus* et des autres opéras de l'illustre artiste.

C'est pendant son séjour aux Tuileries que l'Opéra, qui depuis neuf ans cherchait un ténor, finit par trouver ce phénomène dont l'espèce semblait perdue depuis le départ de Jeliotte. Legros débuta au mois de mars 1764, et du premier coup se posa en chanteur supérieur; le charme de sa voix, autant que son extérieur avantageux, qui assurèrent ses succès pendant plus de vingt ans, en faisaient un véritable héros d'opéra.

La loi salique n'a jamais été appliquée à l'Opéra; les femmes y ont toujours régné, et le plus souvent à la façon des tzarines. Souvent même on a vu l'unité de l'empire lyrique compromise par la compétition de plusieurs reines et d'une infinité de petites souveraines de toutes les importances.

C'est ce qui arriva en l'an de musique 1764. Alors commandait au royaume de la danse la toute-puissante Guimard, tandis que celui du chant était sous la domination de Sophie Arnould.

Madeleine Guimard, née à Paris, le 2 octobre 1743, débuta très-jeune dans le corps de ballet de la Comédie-Française. De là elle passa bientôt à l'Opéra, où on lui donna six cents livres d'appointements pour doubler mademoiselle Allard. Ses succès, qui datent

de cette époque, allèrent toujours en grandissant jusqu'au point vraiment désespérant où Paris entier se mourut d'amour pour la plus aérienne, sinon la plus jolie de ses ballérines. Car, en effet, mademoiselle Guimard était affligée d'une maigreur de fantôme; de plus, elle parlait avec la voix caverneuse d'un chantre de campagne. Mais ces défauts qu'elle rachetait à force d'élégance, de grâce et de distinction, ne l'ont pas empêchée de régner sur la société la plus affolée des joies de l'esprit et de la chair.

Ce qu'on vantait le plus en Madeleine, c'était la simplicité et le naturel qu'elle avait introduits dans la danse, au grand désespoir, il est vrai, de tout un parti qui préférait le style maniéré.

Noverre, fort compétent en ces matières, assure que mademoiselle Guimard devait une partie de ses triomphes à la façon pleine de vérité dont elle ajustait ses costumes. Ainsi, dans le ballet de *la Chercheuse d'esprit*, où elle faisait une paysanne, elle avait imaginé de s'habiller en paysanne, ce qui, pour l'époque, était d'une hardiesse inconcevable. Comme on le voit, la lutte entre le costume imaginé et le costume vrai, se poursuivait toujours.

La Guimard excellait aussi dans le genre anacréontique, pour ainsi dire créé par elle. Ses grands rôles ont été, après *la Chercheuse d'esprit*, *le Premier Navigateur* et *les Fêtes de l'hymen*. C'est dans ce dernier ballet qu'un nuage, qui ne planait sur le

paysage qu'en vertu d'une ficelle, se détacha des frises et vint casser le bras de la pauvre danseuse.

Tout Paris fut en émoi, comme un enfant dont on on eût brisé le jouet. La cour et la ville allaient tous les jours prendre des nouvelles de la malade, et les chanoines de Notre-Dame chantèrent même une messe pour la guérison de l'aimable damnée.

Mademoiselle Guimard soutenait ses succès du théâtre en affichant à la ville un luxe asiatique. Elle possédait à la Chaussée-d'Antin un hôtel où s'amoncelaient tous les trésors de l'art. La vie que l'on menait dans ce palais du plaisir était une fête sans fin. Le lundi, il y avait souper pour les princes, les ambassadeurs et les gens de cour qui réussissaient à s'échapper de Versailles ; le mercredi, souper pour les beaux esprits : Marmontel, Diderot, Grimm, Pont-de-Veyle en étaient et servaient un dessert composé de quatrains et de sonnets de la dernière fraîcheur. Enfin le vendredi était le jour des saturnales ; on y voyait en foule tout ce que Paris contenait de libertins et de demoiselles à la mode. La mêlée durait jusqu'au jour, et allait de plus en plus se compliquant de libations au champagne. Pour se reposer de ces orgies, Madeleine s'en allait à sa petite maison de Pantin, et là elle jouait avec délices les comédies bourgeoises que composaient pour elle Collé et Carmontelle.

C'était M. le prince de Soubise, capitaine des chasses du roi, qui fournissait l'argent nécessaire à ces festoie-

ments; M. de la Borde, M. de Jarente et beaucoup d'autres seigneurs y étaient aussi de leur poche : car la gentille pécheresse possédait tous les talents, hormis celui de vivre à moins de cinq cent mille livres par an, plus d'un million de notre monnaie.

Mais une de ses passions les plus coûteuses était celle de la charité. Les pauvres de Paris connaissaient bien cette grisette, évidemment déguisée, cette Terpsicore de la veille au soir, qui venait le matin dans leur mansarde oublier l'or du prince de Soubise.

La Guimard est une des figures les plus caractéristiques qui soient passées dans la lanterne magique du dix-huitième siècle, et son seul nom évoque encore le fantôme échevelé de cette génération fringante qui sera l'éternel éblouissement des historiens.

Sophie Arnould (la plus mauvaise langue de son temps) avait débuté, comme nous l'avons dit, en 1757. Sa beauté attirait tous les regards, et sa voix, d'une pureté et d'une agilité merveilleuses, charmait toutes les oreilles. Quand elle devait chanter, surtout dans *Castor* et dans *Dardanus*, la foule accourait à l'Opéra. « Je doute, avait dit Fréron, qu'on se donne autant de peine pour entrer en paradis. » Moins compatissante que la Guimard, Sophie s'en tint longtemps au comte de Lauraguais, qui reconnaissait sa fidélité vraiment miraculeuse en lui ouvrant ses coffres-forts à deux battants. Aussi on faisait bombance chez Sophie Arnould; les soupers qu'elle donnait étaient

célèbres autant par la chère que par la grande dépense de bel esprit qui s'y faisait.

En 1768, le roi de Danemarck fait un séjour à Paris. L'Opéra lui offre comme spectacle de gala *le Devin du village*, joué contre toute vraisemblance, dans le riche palais, et avec les somptueux costumes de *Phaëton*. L'affiche, rédigée par le duc de Duras, portait pour la première fois la formule : *Par ordre*, qui, depuis, et sous tous les gouvernements monarchiques, fut une manière de prévenir le public qu'un prince assisterait à la représentation.

Un musicien charmant, plein de candeur et d'émotion dans ses chants, se révéla à cette époque. Monsigny, qui fut un des créateurs de l'Opéra-Comique, travailla donc aussi pour l'Opéra. Il y donna, en 1766, *Aline, reine de Golconde*, qui n'eut point, malgré une mise en scène luxueuse, le succès de *Rose et Colas*, qui était une fortune pour la Comédie-Italienne.

C'était aussi le temps où brillait Philidor, dont *le Maréchal-ferrant*, *le Sorcier* et *Tomes Jones* attiraient la foule à la Comédie-Italienne. On trouve de lui dans le répertoire de l'Opéra, à cette époque, *Ernelinde, princesse de Norvége*, qui obtint un très-beau succès.

Les rôles en étaient chantés par Larrivée, Legros, Gelin et madame Larrivée. Dans le ballet on applaudissait Vestris, Dauberval, Gardel et la Guimard.

Le 20 mai 1768, l'Opéra donna une représentation

d'*Ernelinde* « au bénéfice de l'auteur. » C'était la première fois que pareil fait se passait.

Philidor était un musicien instruit. Ses voyages en Italie avaient développé chez lui l'inspiration en le mettant à même d'étudier les bons modèles. Et la musique n'était pas la seule aptitude de Philidor; les joueurs d'échecs le réclament comme un des saints de leur calendrier.

Enfin, en 1770, l'Opéra quitta les Tuileries, où il fut aussitôt remplacé par la Comédie-Française.

Devançons le temps, et jetons un coup d'œil sur les événements qui se sont accomplis depuis entre ces mêmes quatre murs.

En 1789, le Théâtre-Italien, dont Léonard, coiffeur de la reine, avait obtenu le privilége, s'installa dans la Salle-des-Machines. Mais il en fut délogé, après les événements du 6 octobre, dont la conséquence était le retour de la cour à Paris.

La Convention siégea dans la Salle-des-Machines. C'est là qu'elle a jugé et condamné Louis XVI.

Napoléon Ier fit construire sur le même emplacement la chapelle et le théâtre particulier des Tuileries, qui ont duré jusqu'à la guerre civile de 1871. Les gros murs, que l'incendie avait épargnés, n'ont été abattus qu'en 1873.

Telle est, en raccourci, l'histoire de ce petit coin de Paris, où tant d'événements se sont accomplis, tant de paroles ont été dites, tant d'intérêts se sont entre-

choqués, où enfin, pendant plus de deux siècles, il y a eu une si grande intensité de vie.

Une dernière note : la salle des Tuileries a laissé un souvenir dans le vocabulaire spécial des coulisses. Le lecteur aura peut-être rencontré par les rues de Paris ces longues et étroites voitures en forme de vastes portefeuilles, qui servent à transporter les décors. Il aura tourné autour du chariot pour tâcher de déchiffrer ces toiles menteuses qui, le matin fanées, reprennent à la lumière tant d'éclat et de prestige. S'il en a regardé l'envers, à peine distinct de l'endroit, il aura certainement été intrigué d'y voir le mot *cour*, écrit par exemple sur un intérieur de prison ou sur une vague de la mer, tandis que le mot *jardin* pouvait être inscrit sur un portique d'église ou sur un boudoir Pompadour.

Ce renversement apparent du bon sens a son explication : dans tous les théâtres de France on appelle le côté droit de la scène *côté cour* et le côté gauche *côté jardin*, parce que la cour et le jardin des Tuileries étaient ainsi orientés par rapport à la Salle-des-Machines.

VI

SECONDE SALLE DU PALAIS-ROYAL

(1770)

Moreau, maître général des bâtiments de la Ville, livra, en 1770, la seconde salle du Palais-Royal, bâtie, comme il a été dit, sur l'emplacement de la première, mais occupant un espace d'au moins un tiers plus grand, car elle s'étendait jusqu'à la rue des Bons-Enfants.

Sa description détaillée va nous être fournie par les auteurs contemporains. Voici d'abord ce qu'en disent Hurtault et Magny dans leur *Dictionnaire historique de la ville de Paris :*

« L'ouverture de la scène est large de 36 pieds et haute de 32. Cette disposition avantageuse rapproche d'autant plus le fond de la salle de l'avant-scène et met plus d'égalité dans les différentes situations du

spectateur. La forme de son plan est arrondie et fournit au plafond un bel ovale, rempli par un tableau allégorique, dont on parlera à la fin de cet article, pour ne pas détourner les yeux du lecteur de l'objet qu'on lui présente

« L'avant-scène est décorée de quatre colonnes d'une composition riche et élégante, dont les cannelures sont à jour, en sorte que cette partie, pour l'ordinaire consacrée seulement à la décoration, fournit des places des plus commodes et des plus recherchées. Leur fût est divisé par tambours à la hauteur de l'appui des loges qui sont pratiquées dans leurs intervalles, ce qui nuit peut-être à l'élégance de l'ordre corynthien; mais, d'un autre côté, accuse mieux ces mêmes loges que l'architecte n'eût point employées sans doute, moins encore que celles qui sont pratiquées dans leurs socles, s'il n'eût été forcé de concilier les raisons d'intérêt avec les moyens d'embellissements.

« L'entablement règne au-dessus de l'avant-scène, et son milieu est interrompu par un groupe de Renommées soutenant un globe parsemé de fleurs de lys, des enfants forment une chaîne avec des guirlandes. Cette composition charmante, qui est due à M. Vassé, accompagne magnifiquement le plafond et réunit tous les suffrages sur cette partie de la décoration.

« Les quatre rangs de loges qui sont pratiquées ne paraissent point former une trop grande hauteur, et

cette disposition rend la salle susceptible de contenir 2,500 spectateurs, presque tous également bien placés. Ces loges, construites en fer et en bois avec un artifice ingénieux, sont très-solides, malgré la légèreté qu'elles semblent présenter à l'œil ; les ornements en sont simples, mais dessinés avec précision et distribués avec jugement. Les poteaux qui divisent ordinairement les loges sont supprimés dans cette salle, et au lieu de paraître autant de petites cases séparées, elles forment un seul balcon à chaque rang, ce qui donne beaucoup d'élégance à l'ensemble.

« Il est un nombre d'amateurs habituels de chaque théâtre qui sont moins souvent amenés par la curiosité du spectacle que par le plaisir de se rassembler dans un cercle agréable, auquel insensiblement on se trouve réuni sans y être lié par aucun de ces devoirs contraints, de ces égards gênants qui sont un martyre de la société. Ceux-ci auront tout lieu d'être satisfaits de la commodité des loges de la nouvelle salle.

« Le foyer est une belle galerie de 60 pieds de longueur, éclairée par cinq grandes croisées qui ont vue sur la rue Saint-Honoré, accompagnées d'un balcon de fer, enrichi de bronze, de près de 100 pieds de long, d'un dessin élégant et d'une exécution parfaite de la main du sieur Deumier. Ce foyer, revêtu de menuiserie dans tout son pourtour, avec une cheminée de marbre à chaque bout, est orné d'une belle corniche, de glaces, de sculptures et de trois bustes en marbre

représentant Quinault, Lulli et Rameau. Ces têtes, traitées avec autant de noblesse que d'expression, sont dues au ciseau de M. Caffieri, sculpteur du roi. Quatre autres niches attendent les portraits des grands hommes dont les succès auront enrichi le théâtre.

« La sûreté est encore une des choses à laquelle on a apporté l'attention la plus scrupuleuse. Trois réservoirs contenant ensemble environ 200 muids d'eau sont disposés dans les endroits où ils seraient les plus utiles en cas d'incendie. Les loges des acteurs sont toutes voûtées en briques, et plusieurs des escaliers sont en pierre.

« M. Moreau a bien senti que le plaisir qu'on va chercher dans un spectacle ne peut être goûté parfaitement qu'autant qu'il est exempt d'inquiétude et de gêne ; tranquillité et commodité sont les deux points essentiels auxquels cet habile artiste s'est surtout attaché.

« C'est sans fondement qu'on hasarde le reproche de surdité fait à la nouvelle salle. Les oreilles qui ne sont pas exercées à la musique n'ont pu s'apercevoir qu'on avait été contraint de baisser considérablement le ton (le diapason) pour éviter de faire paraître trop criardes les parties de haute-contre et de dessus, qui montent très-haut dans l'opéra de *Zoroastre*, ce qui nécessairement nuit à l'effet des basses.

« La construction d'une salle dans laquelle on n'a employé que des bois-légers, que des formes rondes,

sans ressaut et avec le moins d'angles qu'il a été possible, la rendra aussi sonore qu'elle peut être, lorsque les bois, les plâtres et les peintures auront acquis le degré de sécheresse convenable pour répercuter les sons. Effet nécessaire, mais qu'on ne peut attendre que du temps. On désirerait pouvoir se flatter de semblables espérances sur le plafond de l'idée et du goût de M. du Rameau ; mais les tons jaunes et grisâtres qui dominent partout ne lui donneront pas vraisemblablement, par la suite, cette couleur céleste et aérienne qu'on y aurait désirée.

« Quelques figures, d'ailleurs, sont pesantes et d'un dessin lourd, telles que la Terpsichore, dont le raccourci est pénible à l'œil, et dont les formes sont aussi prononcées que celles du Gladiateur ou de l'Hercule Farnèse ; ce qui contribue encore à la faire paraître si forte, c'est la figure svelte et légère du petit génie qui semble être presque sur le même plan. En général, ces défauts se font peu sentir, et c'est surtout le manque de dégradation qui nuit à l'effet de ce tableau, dans lequel il y a, d'ailleurs, beaucoup de choses estimables. Le sujet en est simple et convenable. Il offre les Muses et les Talents rassemblés par le génie des Arts qui précède le char d'Apollon qu'il annonce et qui paraît arrivant sur son char. Peut-être ce dieu méritait-il d'être employé d'une manière plus capitale et moins subordonnée. Le peintre aurait-il voulu indiquer que les lettres et les talents sont en-

core à leur aurore? Quant à la musique, cela pourrait être; mais pour les autres arts, il lui eût été plus facile de prouver qu'ils sont à leur déclin.

« L'épisode de l'Ignorance et de l'Envie n'est pas beaucoup plus heureux, ces deux figures colossales ne produisant point l'effet que l'artiste s'en était promis. Sans faire fuir le plafond, elles paraissent seulement prêtes à tomber sur le parterre. Ce n'est pas que ce grand ouvrage n'ait beaucoup de mérite dans différentes parties; les groupes sont bien agencés, et l'on trouve dans la composition cet enchaînement ingénieux qui a toujours caractérisé ceux de M. Boucher. On ne prétend point donner ce sentiment comme une décision contraire à M. du Rameau, dont on estime beaucoup les talents. On a seulement pensé que ces observations lui auraient d'autant moins fait de peine que personne n'est plus que lui en état de prendre sa revanche, quand il se serait trompé dans quelques-unes de ses productions. On ne peut qu'applaudir à celles des sieurs Machy, Guillet et Deleuze, qui ont exécuté les décorations nouvelles, d'après les dessins du sieur Moreau. »

Ce procès-verbal nous semble bien instructif. Il nous apprend que plusieurs dispositions, encore usitées dans nos théâtres, datent de la seconde salle du Palais-Royal et ont été inaugurées avec elle.

C'est Moreau qui a inventé de donner aux salles de spectacle la forme circulaire, tandis qu'avant lui elles

affectaient la forme rectangulaire, par la raison, que le plus souvent on les établissait dans des jeux de paume; c'est encore Moreau qui a inventé les loges découvertes, les loges d'avant-scène, les réservoirs d'eau en cas d'incendie et (vraisemblablement) les charpentes en fer.

On peut dire que M. le maître général des bâtiments de la Ville a fait révolution dans l'art des constructions théâtrales et que nos salles modernes ont eu pour premier modèle la seconde salle du Palais-Royal.

Quant à la scène, elle était très-profonde et machinée de manière à permettre les changements à vue, les transformations et les tableaux mythologiques dont le merveilleux a toujours été de rigueur à l'Opéra.

Et puisque nous avons franchi la ligne de la rampe et que nous voilà maintenant sur le théâtre, dressons le tableau du personnel de l'Opéra tel qu'il était constitué en 1770 dans la salle de Moreau. Le lecteur y trouvera peut-être son plaisir par l'étonnement. Mais il faut que d'avance il nous pardonne la sécheresse obligée de notre travail et les chiffres dont il est hérissé, comme un procès-verbal d'huissier-priseur :

ADMINISTRATION.

Administrateur général, nommé par le roi.	1	5
Directeurs.	3	
Secrétaire perpétuel.	1	
A reporter.		5

CHANT.

Report. . . .		5
Maîtres de chant et accompagnateurs. . .	5	75
Basses-tailles.	6	
Hautes-contres.	4	
Cantatrices.	8	
Coryphées (femmes).	2	
Choristes (hommes).	34	
— (femmes).	16	

DANSE.

Maître de ballets.	1	92
Danseurs.	8	
Danseuses.	11	
Danseurs (figurants).	33	
Danseuses (figurantes).	39	

ORCHESTRE.

Chef d'orchestre.	1	69
Claveciniste.	1	
Violons.	25	
Quintes (altos).	5	
Basses.	15	
Flûtes et hautbois.	7	
Clarinettes.	2	
Bassons.	8	
Trompette.	1	
Cors de chasse.	2	
Timballier.	1	
Tambourinaire.	1	

EMPLOYÉS.

Contrôleurs, commis, garde-magasin, machinistes, dessinateurs, inspecteurs, buralistes, placeurs, avertisseurs, concierges, etc.	39
Total général du personnel de l'Opéra. .	280

Voici maintenant quelques paragraphes empruntés à l'*Almanach des spectacles* de la même époque, et que, pour notre part, nous trouvons curieux, en ce qu'ils sont autant de documents pour servir à l'histoire des mœurs théâtrales du temps :

« *Ordonnance du roi*..... Sa Majesté fait très-expresses inhibitions et défenses à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, même aux Officiers de sa maison, Gardes, Gendarmes, Chevau-légers, Mousquetaires, aux Pages de S. M., ceux des Princes et Princesses de son sang, des Ambassadeurs et à tous autres, d'entrer à l'Opéra sans payer... Défend S. M. à tous ceux qui assistent à ce spectacle, et particulièrement à ceux qui se placent au parterre, d'avoir le chapeau sur la tête pendant les entr'actes... Veut et défend S. M. qu'il n'y ait aucune préséance ni place marquée pour les carrosses, et qu'ils aient tous, sans aucune exception ni distinction, à se placer à la file les uns des autres au fur et à mesure qu'ils arriveront aux entrées des spectacles... Ordonne S. M. d'emprisonner les contrevenants, etc... »

Suivent de véritables annonces et réclames diverses de fournisseurs donnant leur adresse et le détail de leur spécialité :

— « Le sieur l'Écuyer, *plumassier-panacher* du Roi et des spectacles de S. M., rue de Grenelle-Saint-Honoré. »

— « Le sieur Bletterie, Porte-Saint-Michel, *arctier*

fléchier, *arbalestrier* de Monseigneur le Dauphin, des Princes et Dames de France, fournit les Menus-plaisirs du Roi, l'Opéra et les Comédies. »

« Le sieur Lavoy, receveur de l'Opéra, fait la correspondance et la commission pour tous les spectacles des cours étrangères et des provinces. — *Nota*. Il ne reçoit point de lettres qu'elles ne soient affranchies. »

PRIX DES PLACES :

Premiers balcons.	10	livres	»	
Amphithéâtre..	7	—	10	sous.
Seconds balcons..	7	—	10	—
Premières loges..	7	—	10	—
Secondes loges.	4	—	»	—
Troisièmes loges.	3	—	»	—
Paradis.	2	—	»	—
Parterre.	2	—	»	—

LOGES LOUÉES A L'ANNÉE :

Loges de face (dites *timbales*). . . .	3,600	livres.
Loges de côté (dites *chaises de poste*).	2,400	—
Baignoires (dites *crachoirs*).	1,000	—

« Il faut s'adresser pour louer des loges, soit pour les représentations d'Opéra, et pour les bals, chez M. de la Porte, marchand parfumeur, rue du Bouloi, vis-à-vis de la Croix-des-Petits-Champs. »

Le prix des places était doublé les jours de pre-

mière représentation, et quadruplé quand le roi assistait au spectacle.

Ne ressort-il point de ce tableau synoptique de tous les services de l'Opéra que ce spectacle était, il y a un siècle, plus florissant, plus magnifique et mieux équipé qu'on ne se le figure communément? Car c'est un préjugé courant de croire qu'en fait d'outillage théâtral tout est de récente invention.

Quant aux bals de l'Opéra que nous avons perdus de vue depuis leur inauguration en 1716, ils continuaient à être très-prospères au milieu du dix-huitième siècle. Ils se donnaient en deux séries : la première, de la Saint-Martin (11 novembre) à l'Avent; la seconde, de la fête des Rois au mardi-gras. La nuit du dimanche leur était consacrée de minuit à six heures du matin. Pourtant vers la fin du carnaval, on en donnait plusieurs par semaine. Prix d'entrée : six livres (au lieu de trois qu'il était dans le principe).

La suspension des bals masqués pendant le temps de l'Avent a dû frapper le lecteur. Mais en considération du même scrupule religieux, l'Opéra était tenu de faire relâche aux jours fériés, dont voici la liste :

La Chandeleur ; — l'Annonciation ; — les 23 jours qui s'écoulent du samedi d'avant la Passion jusqu'au dimanche de la Quasimodo ; — la Fête-Dieu ; — l'Assomption ; — la Nativité ; — la Toussaint ; — la Conception ; — Noël et la veille de Noël.

Total : 32 jours pendant lesquels l'Opéra était rem-

placé d'une façon moins mondaine par le Concert spirituel, qui tenait ses séances aux Tuileries, et était une institution analogue, en plusieurs points, à notre Concert du Conservatoire.

L'ouverture de la nouvelle salle du Palais-Royal se fit par la reprise de *Zoroastre*, le 26 janvier 1770.

Bachaumont, dont les mémoires sont si précieux pour l'histoire de l'Opéra, va nous raconter les émotions de cette soirée.

« Enfin — dit-il — la fameuse nouvelle salle de l'Opéra s'est ouverte aujourd'hui, et, au moyen des précautions multipliées qu'on avait prises, le concours prodigieux des spectateurs et des voitures s'est exécuté avec beaucoup d'ordre. Une grande partie du régiment des gardes était sur pied, extraordinairement. Les postes s'étendaient depuis le Pont-Royal jusqu'au Pont-Neuf, c'est-à-dire jusqu'à environ un quart de lieue de l'Opéra ; ce qui ne pouvait manquer d'opérer une circulation très-libre dans les alentours du spectacle si couru, mais ce qui a gêné désagréablement le reste de Paris. La police n'a pas été si bien exécutée pour la distribution des billets. Outre le tumulte effroyable que l'avidité des curieux occasionnait, il a redoublé par la quantité qu'on a distribuée, soit de parterres, soit d'amphithéâtres. Messieurs les officiers aux gardes, les gens de la Ville et les directeurs avaient accaparé la plus grande partie des billets. Cette interversion de la règle ordinaire a courroucé

M. le comte de Saint-Florentin, qui, comme chargé du département de Paris, avait donné les ordres les plus justes à cet égard. Une autre supercherie n'a pas moins indisposé le public, c'est la transgression de l'arrangement pour la quantité de billets. La cupidité en ayant fait lâcher beaucoup plus que le nombre fixé, le parterre s'est trouvé dans une gêne effroyable et le premier acte ainsi que partie du second ont été absolument interrompus par les cris des malheureux oppressés. »

Bachaumont dit encore que la représentation fut peu goûtée ; car « l'opéra de *Zoroastre*, très-beau en lui-même, a paru tout à fait mal remis. Il n'y a que les habillements et les danses qui aient trouvé grâce et reçu beaucoup d'applaudissements. »

Le déploiement de force armée dont parle Bachaumont était de rigueur presque tous les jours ; l'Opéra avait même à sa solde une petite troupe permanente choisie parmi les compagnies d'élite des gardes françaises. Car la foule qui fréquentait alors les théâtres n'était point ce public à mœurs douces et à voix discrète dont vous et nous avons l'honneur de faire partie.

D'abord, en l'an 1770, les spectateurs du parterre étaient encore debout, comme s'il se fût agi d'un feu d'artifice ou d'un mât de cocagne; aussi les coups de coude n'étaient pas rares dans cette foule haletante, qui expiait son plaisir par trois heures de côtes pressées et de pieds écrasés. Aux jours de grande repré-

sentation, la vente des billets ne cessait point de toute la soirée, et alors les derniers arrivés étaient obligés de se créer de vive force une place qui n'existait pas.

Et puis, il était passé en usage de s'interpeller à haute voix, de s'injurier, ou de se plaisanter d'un bout à l'autre de la salle. S'il entrait dans les loges quelque personnage grotesque ou quelque abbé en bonne fortune, c'étaient des quolibets sans fin. Au moindre prétexte on se passionnait pour ou contre tel acteur ou tel opéra ; alors on s'envoyait de gros mots suivis de grands coups de poing. Certains jours, le parterre, pris d'une colère subite, débordait l'orchestre, envahissait le théâtre et rossait messieurs les comédiens. Les mousquetaires, les pages et les valets raffolaient de ces escapades, dont ils étaient les meneurs ordinaires.

Un soir, entre autres, on vit arriver sur le théâtre et s'asseoir un spectateur à mine étrange. Car il faut que vous sachiez qu'en ce temps-là une partie du public prenait place sur la scène, en dépit de toute vraisemblance, et comme si c'eût été un plaisir de gêner les acteurs dans leurs évolutions.

Le quidam qui venait d'entrer avait donc une figure si baroque et il portait des moustaches si insolemment relevées que ce ne fut qu'un cri dans le parterre : « A bas la moustache ! à la porte ! à la porte !... »

L'homme sortit, mais il revint bientôt armé d'une espingole. Puis, faisant toute la pantomine d'un chas-

seur à l'affût, il coucha le parterre en joue, braquant son canon tantôt à droite, tantôt à gauche, comme s'il n'était pas encore fixé sur le choix du gibier qu'il voulait abattre. Les cris cessèrent aussitôt. Et lui alors reprit sa place en posant flegmatiquement son espingole à côté de lui. Personne ne l'inquiéta plus jusqu'à la fin de la soirée.

Castil-Blaze raconte qu'une autre fois un galant abbé s'était installé en compagnie de deux dames dans une loge de premières. Le maréchal de Noailles arrive à son tour, et, disant que la loge est à lui, entreprend d'en expulser M. l'abbé. Altercations, cris, tumulte. Le spectacle est interrompu, et le public reconnaissant M. de Noailles, lui fait toute sorte d'avanies. Car le maréchal qui avait souvent été malheureux à la guerre, n'était pas du tout populaire.

« Messieurs, soyez nos juges — dit l'abbé dans un moment de demi-silence — voilà M. le maréchal de Noailles qui, de sa vie n'a pris une place, et qui aujourd'hui veut prendre la mienne!... » — « Non, non, il ne l'aura pas!... »

Le maréchal, honteux et confus, battit en retraite au plus vite.

L'Opéra était donc enfin logé. Il avait, sinon un palais, du moins un lieu décent, où il pourrait faire étalage de ses magnificences.

Par exemple, ce qui n'était point magnifique, c'était la musique que l'on y chantait depuis la mort de

Rameau. Aussi il en fallait toujours revenir aux ouvrages de ce maître, car jusqu'à l'avénement de Gluck (1774), l'auteur de *Zoroastre* n'eut pas, à proprement parler, de successeur.

Cependant, puisque Gluck n'est point encore arrivé à Paris, nous possédons quelques loisirs : c'est le moment de passer la revue des petits et des infiniment petits compositeurs qui précédèrent ce grand homme.

Place d'abord au sieur Delaborde, valet de chambre du roi, dont la personnalité vaniteuse n'apparaît dans l'histoire avec quelque relief que grâce aux bontés dont le gratifiait mademoiselle Guimard. Delaborde était, en effet, pour la célèbre courtisane un peu plus que le chef d'orchestre du théâtre qu'elle avait installé dans son hôtel de la Chaussée d'Antin.

Ismène et Isménias, première partition écrite pour la nouvelle salle du Palais-Royal, était de M. Delaborde. Il donna, depuis, *la Cinquantaine*, pastorale qui fut vertement sifflée, et plusieurs autres opéras qui n'eurent pas un meilleur sort.

Les bibliophiles connaissent aussi de lui (ou du moins signée de lui) une compilation en quatre gros volumes in-4° qui, sous le titre d'*Essais sur la musique*, a la prétention d'être une encyclopédie de cet art. C'est un recueil de documents souvent trompeurs, et classés maladroitement.

Cependant *Ismène et Isménias* mérite considération chez les historiens. On y avait, en effet, introduit,

inséré, comme une vaste parenthèse, un acte de *Médée et Jason*, ballet-pantomime que Noverre avait fait représenter autrefois à Stuttgard. Or, à dater de ce moment (soirée du 11 décembre 1770), le ballet-pantomime va remplacer l'opéra-ballet dans le répertoire de l'Opéra. Bientôt on voit paraître *Endymion*, première œuvre de ce genre montée à Paris; puis *Médée et Jason*, alors donné au complet; et ce seront les premiers anneaux d'une chaîne qui se continuera jusqu'à *la Source* et à *Coppelia*.

L'opéra-ballet (dont une restauration a été tentée de nos jours, avec *le Dieu et la bayadère*, et *la Tentation*), était une composition lyrique dans laquelle la danse et le chant entraient à doses à peu près égales. La partie chantée était particulièrement affectée à l'action, tandis que la partie dansée était un accessoire, un hors-d'œuvre, une délicieuse superfluité, mais qui d'ailleurs ne concourait point au développement du drame.

Remontons quelque peu vers le passé.

L'opéra-ballet était, comme ancienneté, bien antérieur au théâtre même de l'Opéra. On en trouverait tous les spécimens-princeps dans la relation des bals donnés par les rois de France.

La plus magnifique de ces compositions chorégraphiques avait été *le Ballet comique de la Royne*, exécuté en 1581, aux noces du duc de Joyeuse et de mademoiselle de Vaudemont, sœur de la reine.

Jamais pareil luxe de machines, de décorations et de costumes ne sera déployé. L'Estoile, écrivain contemporain, nous dit dans son *Journal* : « La dépense y fut si grande, y compris les tournois, mascarades, présents, devises, musique, livrées, que le bruit était que le roi n'en seroit pas quitte pour douze cents mille écus. »

Les paroles du *Ballet comique* étaient de La Chesnaye, aumônier de la cour, et la musique de Balthazarini, dit Beaujoyeux, valet de chambre de la reine, et le plus célèbre violon de son temps. Beaulieu et Salmon, maîtres de musique de Henri III, y avaient aussi mis la main. Les décorations étaient de Jacques Patin.

Ce fut Catherine de Médicis qui fut l'inspiratrice de cette fête digne de Sémiramis. Car madame Catherine n'était pas précisément ce noir démon, ce Louis XI femelle dont l'histoire s'obstine à ne montrer que le côté sinistre. Il entrait même dans sa politique que l'on dansât, que l'on aimât et qu'on se livrât à toutes les joies bruyantes qui pouvaient donner le change aux esprits, et dont l'éblouissement devait détourner les yeux de ses desseins secrets. Aussi, tant qu'elle régna derrière les masques de François II, de Charles IX et de Henri III, on dansa et on aima véhémentement à la cour de France.

Ces traditions se continuèrent sous les autres règnes, et finirent par s'imposer à l'Opéra. Car, du temps

de Louis XIV, il arrivait souvent qu'un ballet, tel que *le Triomphe de l'Amour*, par exemple, d'abord dansé à la cour, et accommodé suivant le goût qui y régnait, passait de là à l'Académie royale de musique avec les machines, les costumes, les armes et les bagages dont le roi avait fait la dépense. L'Opéra alors donnait un reflet exact de Versailles.

Mais revenons à la rue Saint-Honoré.

Nous avons vu qu'il avait suffi de remplacer dans certaines scènes la voix des chanteurs par les gestes des mimes pour faire de l'opéra-ballet, le ballet d'action ou ballet-pantomime.

Cela ne paraît pas difficile à inventer au premier abord ; encore fallait-il y penser.

L'art de faire du geste un langage avait été oublié depuis les anciens, qui s'y étaient montrés fort habiles. Il appartenait à Noverre de le restaurer.

Pour être juste, il faut pourtant noter que plusieurs essais avaient précédé l'heureuse tentative de l'auteur de *Médée et Jason*.

« Il n'y a pas trente ans (dit en 1755 Cahusac dans son *Traité historique de la danse*) que madame la duchesse du Maine fit composer par Mouret des symphonies sur la scène du quatrième acte des *Horaces*, dans laquelle le jeune Horace tue Camille. Un danseur et une danseuse représentèrent cette action à Sceaux, et leur danse la peignit avec toute la force et le pathétique dont elle est susceptible. »

L'honneur qui revient à Noverre se réduit donc à avoir introduit le ballet d'action sur la scène de l'Opéra. L'esprit de routine résista quelque temps à cette innovation, mais enfin il fallut se rendre aux charmes d'un art qui n'était ni moins fécond ni moins séduisant pour être renouvelé des Grecs et des Romains.

Quand à Delaborde, il n'a été, avec son opéra d'*Ismène et d'Isménias*, qu'un collaborateur inconscient de Noverre ; et il n'y a à lui savoir gré de rien dans cette affaire.

Delaborde eut des rivaux; Rodolphe, Gossec et Floquet firent de leur mieux pour lui barrer le chemin.

De tout ce petit monde il ne reste plus aujourd'hui qu'un souvenir assez vague. Gossec, il est vrai, occupe une place honorable dans l'histoire de l'art. Mais ce n'est point *Sabinus*, ni cinq ou six autres partitions qu'il fit exécuter à l'Opéra qui le signalent à la postérité. La véritable gloire de Gossec est d'avoir inventé en France la symphonie juste au moment où le Viennois Haydn faisait la même découverte, et de s'être, à quatre cents lieues de distance, rencontré avec ce grand homme, comme il arrive quelquefois aux beaux esprits.

Gossec est, de tous les musiciens, celui qui a vécu le plus vieux. Il était né en 1733 (année d'*Hippolyte et Aricie*, premier opéra de Rameau), et il n'est mort

qu'en 1829 (année de *Guillaume Tell*, dernier opéra de Rossini). Auber lui a succédé à l'Institut.

Le corniste Rodolphe, qui fit représenter *Ismenor*, opéra en trois actes, est encore très-en honneur dans les classes de solfége, grâce à un Traité spécial qu'il écrivit en 1772 pour les élèves d'une école de chant que l'Académie royale de musique entretenait dans son hôtel de la rue Saint-Nicaise.

Quant à Floquet, il fut l'objet d'une ovation d'un genre alors inédit. Le public le força à paraître en personne sur la scène et à recevoir directement ses applaudissements après la représentation de *l'Union de l'Amour et des Arts*, ballet dont il avait écrit la musique. C'était la première fois qu'un compositeur d'opéras était si bien traité, et le jeune Floquet, à peine âgé de vingt-trois ans, se voyait décerner un triomphe dont Voltaire seul, après sa tragédie de *Mérope*, avait été honoré.

Il est resté, de *l'Union de l'Amour et des Arts*, une chaconne qui, pendant plus d'un demi-siècle, fut presque obligatoire sur le programme de tous les concerts. On disait *la chaconne de Floquet*, comme on a dit longtemps *le menuet d'Exaudet*. La chaconne était un air de danse qui, par ses développements et ses reprises nombreuses, semblait interminable. De là son nom, dont l'étymologie est probablement le vocable italien *cieco*, aveugle, et, par extension, chanson d'aveugle, long comme une chanson d'aveugle.

La plupart des opéras étaient alors terminés par une chaconne.

Mais voilà que nous entrons dans une période glorieuse de cette histoire. Gluck arrive à Paris, et il va poser les bases d'un art nouveau, il va tirer de la combinaison des sons un langage capable d'exprimer tous les mouvements de l'âme. Arrière la routine! arrière la mélopée traînante et l'air à fioritures prétentieuses! La musique aura dorénavant des notes caressantes pour peindre les tendresses des amoureux, et des grondements pour rendre l'emportement de la passion ou le déchaînement d'un orage.

L'auteur d'une réforme si salutaire était né en 1714 dans le Haut-Palatinat. Sa jeunesse s'était passée en Italie, à composer une dizaine d'opéras, qui, taillés sur le patron alors à la mode, ne faisaient point prévoir le grand rôle qu'il devait jouer plus tard.

Pourtant Gluck fut bientôt assez en renom pour être mandé en Angleterre, où il fit représenter *la Chute des Géants*. Cette partition, aujourd'hui un peu oubliée, obtint quelque succès malgré la désapprobation de Hændel. Bientôt après, il donna *Pyrame et Thisbé*, ouvrage très-mal reçu, quoiqu'il y entrât bon nombre de morceaux déjà éprouvés dans ses premières œuvres.

Cette déconvenue affecta vivement Gluck; mais elle fut pour lui l'occasion sinon la cause réelle, du revirement qui s'opéra dans ses idées. En se demandant

pourquoi tel fragment, qui avait été expressif dans sa première édition, était privé d'effet, appliqué à d'autres paroles, il découvrit que la musique pouvait avoir un sens assez arrêté pour rendre une situation dramatique d'un caractère déterminé.

Imbu de ce principe, il s'en alla à Vienne, et y composa *Alceste*, qui fut représentée en 1761. *Alceste* inaugure donc la seconde manière du maître et ouvre la série des chefs-d'œuvre qui ont rendu son nom impérissable.

En ce temps-là vivait à Vienne un certain bailli du Rollet, qui était attaché à l'ambassade française. Or, on va voir comment ce personnage se mêla utilement des affaires du chevalier Gluck.

Notre diplomate, grand amateur de musique, et quelque peu poëte aussi, arrangea pour Gluck un livret sur des paroles françaises. Le sujet choisi d'un commun accord était l'*Iphigénie en Aulide* de Racine.

Noverre en avait bien fait un ballet !

Quand ils eurent mis la dernière main à leur œuvre, les auteurs entreprirent de la faire exécuter à Paris; et ce fut du Rollet qui se chargea des négociations. N'était-ce pas un peu son métier de diplomate?

Or il est juste de dire que, tout habile qu'il fût, il ne sut point d'abord mener l'affaire à bonne fin; il fallut que la dauphine Marie-Antoinette, qui se souvenait d'avoir pris de Gluck des leçons de musique,

intervint pour obtenir l'admission de cette musique autrichienne sur la scène de notre Opéra.

Voilà comment ce grand homme arriva à Paris, en 1774, pour y planter le drapeau de la réforme musicale.

Nous devons beaucoup à ce puissant génie, dont la venue en France fut, comme je l'ai dit, le signal d'une révolution radicale dans les formes de la déclamation lyrique aussi bien que dans les habitudes des chanteurs et de l'orchestre.

Qu'on en juge! Avant l'auteur d'*Iphigénie*, les violons jouaient avec des gants en hiver, et étaient d'ailleurs si peu habiles dans l'art de démancher, que le chef d'orchestre devait les prévenir quelques mesures à l'avance quand ils avaient à donner une note un peu élevée. L'ut aigu était particulièrement le barreau de l'échelle musicale où ils ne manquaient pas de trébucher, ce qui mettait le public en veine de plaisanterie. Le parterre guettait le passage critique et criait : « Gare l'ut!... » aux maladroits râcleurs que cette apostrophe n'avait d'ailleurs jamais corrigés.

C'est Gluck qui a délivré nos orchestres de la flûte à bec, du cor de chasse et du clavecin, et qui, en échange, les a dotés de la harpe et du trombone. C'est encore Gluck qui a enseigné aux choristes à se mouvoir en scène et à prendre part à l'action. C'est lui aussi qui a imaginé de faire baisser le rideau pendant les entr'actes, tandis que jusqu'alors le spectateur as-

sistait à la manœuvre des décors, laquelle se faisait au bruit des violons, qui ne discontinuaient de jouer pendant toute la soirée.

Voilà d'utiles réformes assurément; mais elles ne constituent pourtant que la partie en quelque sorte accessoire de la grande révolution musicale et théâtrale de 1774.

Là où le génie du maître se montre véritablement créateur, puissant, fécond, c'est dans l'invention de la déclamation lyrique. Aussi à peine Gluck eut-il parlé, qu'à sa voix fut anéanti tout ce qui restait de Lulli et de Rameau, et que la vieille école française atteinte au cœur ne devait pas revenir d'un coup si fatal.

Le 19 avril 1774, une grande rumeur se déclara dès quatre heures du soir aux abords de la rue Saint-Honoré. Le péristyle de l'Opéra était encombré par une foule impatiente, orageuse, facile aux coups de poing. A un quart de lieue à la ronde la mêlée des carrosses et des chaises à porteurs était inextricable; on se poussait, on s'injuriait, on se prenait aux cheveux entre passants et gens du guet; l'air était saturé de gros mots.... Car c'était grande fête!

Le tumulte de la rue Saint-Honoré venait de ce que l'Opéra avait affiché la première représentation, tant attendue, de l'*Iphigénie en Aulide*, du chevalier Gluck. Les gentilshommes de la chambre qui s'étaient faufilés aux répétitions, conduites par le maëstro lui-même,

ne s'étaient point fait faute de répandre dans Paris que ce spectacle serait délectable, inattendu, prodigieux; à ce point que, pour tout ce qui se piquait d'être du bel air, il devînt indispensable d'y assister. Et puis, la Dauphine Marie-Antoinette, le Dauphin, madame de Lamballe, madame de Bourbon, devaient s'y montrer avec un grand déploiement de toilettes.

Il faut d'ailleurs le constater, l'Opéra, depuis quelques années, dépérissait d'une manière sensible, et il était temps qu'un vent secourable tournât la girouette de la mode de son côté. Tout y semblait pétrifié par la routine : les chanteurs et l'orchestre rivalisaient d'ignorance, les danseurs ne variaient point leurs pirouettes, et le public lui-même bâillait avec monotonie. La « guerre des Bouffons » qui, vingt ans auparavant, avait produit de si grandes secousses parmi tout ce monde chantant, sautant et écoutant, n'était plus qu'un souvenir lointain, et comme nous l'avons raconté, la Comédie-Italienne en avait seule profité.

Cet état de malaise léthargique est constaté dans les écrits et surtout dans les chansons de l'époque. En veut-on un échantillon? Ce sont quelques couplets cueillis par nous dans un recueil probablement très-ignoré aujourd'hui :

Voir un Tircis, privé de tout repos,
De ses douleurs fatiguer les échos,
C'est une comédie.
Pour calmer ses tourments, il faut qu'il se marie,

En moins d'une heure il dormira :
C'est un opéra.

Voir un commis en surtout broché d'or,
Lorgnette en main, trancher du matador,
C'est une comédie.
Pour guérir son esprit de cette frénésie,
Vainement on le sifflera :
C'est un opéra.

Tant que deux cœurs sont unis par l'amour,
Ils se voudraient posséder tout le jour :
C'est une comédie ;
Mais si le dieu d'Hymen par malheur les allie,
Au second acte on bâillera :
C'est un opéra.

Voir une femme adorer son époux,
Le prévenir par les soins les plus doux,
C'est une comédie.
Que cet époux si cher vienne à perdre la vie,
La veuve en chantant pleurera :
C'est un opéra.

Cette parenthèse poétique est peut-être un peu longue ; mais il était utile de montrer combien les rimeurs du temps en prenaient à leur aise avec les prédécesseurs de Gluck, et sur quel ton cavalier ils traitaient l'Académie royale de musique. On n'en comprendra que mieux l'importance de la révolution opérée par l'auteur d'*Iphigénie en Aulide*.

Iphigénie excita, en effet, des transports qui tenaient du délire, et le bruit qu'on en avait fait avant la représentation ne gâta point son succès. Jamais mu-

sique plus majestueuse et d'un accent plus pathétique n'avait sonné à des oreilles françaises.

Aussi ces bons Parisiens, courtisans ordinaires du génie, payèrent-ils le lendemain vingt-quatre livres leurs billets de parterre.

Or les choses se passaient alors absolument comme aujourd'hui : quand les places d'un théâtre sont en hausse, les gens de la direction ont coutume de venir ramper aux genoux de l'auteur de la recette, et de lui demander à mains jointes la faveur d'une œuvre nouvelle.

Pressé par les administrateurs de l'Opéra, Gluck songea à son *Orfeo*, que l'on jouait à Vienne depuis dix ans, et qui n'était guère connu en France que par une édition que Favart en avait publiée à ses frais.

Il consentit donc à en faire traduire les paroles italiennes par Moline, et la première représentation d'*Orphée* fut donnée le 2 août 1774, quatre mois après l'apparition d'*Iphigénie*.

Orphée réussit à souhait. L'acte du Tartare parut d'une grandeur et d'une énergie d'accent inusitées. La plainte d'Orphée, qu'interrompt par instants le chœur syllabique des Furies, est à la vérité d'un pathétique achevé, et a, encore aujourd'hui, une puissance d'effet à peine comparable à ce que l'école moderne a produit de plus véhément.

Le ténor Legros, qui a créé le rôle d'Orphée, faisait merveille dans cette scène capitale.

Il est bon de noter qu'à la lyre dont il était sensé jouer, le public avait permis (mais pour la première fois!) que l'on substituât une harpe placée dans la coulisse. Jusqu'à *Orphée*, en effet, il était de rigueur que l'acteur qui paraissait avec un instrument de musique à la main en jouât réellement lui-même, exigence dont il est superflu de démontrer l'absurdité.

Aux frissons que donnent les ténébreuses invocations de la scène du Tartare succèdent les joies sereines du séjour des ombres heureuses; puis le duo pathétique entre Orphée et Eurydice, l'air : *J'ai perdu mon Eurydice...*; enfin, la gavotte finale, toutes merveilles marquées au coin du génie, et qui furent vivement senties par les dilettantes de 1774. Il n'est pas jusqu'au misanthrope Jean-Jacques Rousseau qui n'ait dit son mot ce soir-là : « Puisqu'on peut avoir un si grand plaisir pendant deux heures, je conçois que la vie soit bonne à quelque chose. »

Cependant, l'année suivante, Gluck fut moins heureux; il fit représenter à Versailles, et sans aucun succès, *Le Poirier*, sorte d'opéra-comique dont Vadé et Favart avaient rimé les couplets. La leçon ne lui profita point; il voulut encore tâter du bouffon et il donna à Paris *Cythère assiégée*, qui tomba à plat.

« Hercule, dit l'abbé Arnaud, est plus habile à manier la massue que les fuseaux. »

Hercule reprit donc la massue.

Le 23 avril 1776 fut représentée à l'Opéra la tra-

duction de l'*Alceste*, que Gluck avait composée à Vienne, en 1761, sur les paroles italiennes de Calsabigi. L'introduction, la marche des prêtres d'Apollon, les airs de danse et le monologue de Caron, sont des pages dramatiques d'une beauté radieuse. Mademoiselle Levasseur, et quelques mois plus tard mademoiselle Laguerre, chantèrent le rôle d'Alceste, et y obtinrent le plus grand succès.

Sur ces entrefaites, Gluck partit pour Vienne, emportant avec lui le livret d'*Armide*.

Gluck était, comme nous l'avons dit, le protégé de la reine. Mais Marie-Antoinette était jeune et belle, ce dont ne se consolait pas madame du Barry, qui n'était plus jeune et qui avait été belle. Il fallut donc qu'à tout prix la vieille courtisane inventât un musicien capable de battre en brèche l'auteur d'*Orphée*.

Ce musicien fut le Napolitain Piccini, alors maître de la scène en Italie. Quand Gluck, qui était à Vienne, où il travaillait à sa partition d'*Armide*, apprit qu'on allait lui susciter un rival, il eut la petitesse de ne pas cacher le dépit qu'il en ressentit. Une lettre écrite par lui à son collaborateur du Rollet et dans laquelle il maltraitait fort le signor Piccini, fut publiée. Or, il se trouva des gens à caractère pointu qui s'en fâchèrent, prenant fait et cause pour Piccini qu'ils ne connaissaient pas. Alors les épigrammes commencèrent à pleuvoir, et ce furent les premières escarmouches

d'une guerre musicale restée célèbre. La du Barry devait être contente.

Parmi les gluckistes, on remarquait l'abbé Arnaud, Coquéau, Suard, du Rollet... Les piccinistes comptaient dans leurs rangs Marmontel, d'Alembert, Ginguené, La Harpe. La lutte fut ardente et rappela les beaux jours de la guerre des Bouffons. Tout le monde s'en mêla. Cependant, comme le dit très-bien Grétry dans ses *Mémoires* : « Lorsque les gens de lettres, surtout les demi-savants, se disputent sur quelque objet, ne croyons pas que la cour, les jolies femmes et les petits-maîtres soient sérieusement de la partie. Ce qu'on peut appeler le beau monde s'amuse de tout ; le sujet le plus grave est un motif de plaisanterie ou l'occasion d'une chanson. Dès que Paris est resté trois mois sans révolution, n'importe alors ou Lekain ou Jeannot ; il court où la nouveauté l'appelle, et l'on ne sait distinguer s'il s'amuse davantage d'une chose ridicule ou d'une chose digne d'admiration. »

Dans l'état où se trouvaient les esprits, Gluck fit la seule chose qu'il avait à faire ; il revint en toute hâte à Paris, et, sans perdre un jour, commença les répétitions d'*Armide*.

Pendant ce temps-là, Piccini achevait la musique de *Roland*, dont le livret avait été arrangé par Marmontel, d'après l'opéra de Quinault et Lulli.

La première représentation d'*Armide* fut donnée le 23 septembre 1777, et ne fut accueillie qu'avec tié-

deur. Il est évident que le parterre était encombré de tous les virtuoses du sifflet qu'avait pu enrégimenter le parti Piccini. L'orage n'éclata pas cependant, grâce à la présence de la reine, mais il fut remplacé par le calme plat, autre genre d'intempérie redouté des navigateurs et des gens de théâtre.

Les lullistes, terrassés depuis vingt ans, voulurent profiter de l'occasion pour rentrer dans la lice ; mais ce fut pour eux le coup de grâce ; on n'écouta point leurs protestations formulées en une quantité de brochures, où il était abondamment pleuré sur l'abandon de leur idole.

Cependant les beautés incontestables d'*Armide* finirent par être comprises ; le public revint peu à peu de sa froideur et prodigua à l'auteur d'*Orphée* les applaudissements que, par un singulier caprice d'avare, il avait épargnés aux premières représentations. Legros et mademoiselle Levasseur, qui remplissaient les rôles de Renaud et d'Armide, contribuèrent pour une large part à ce revirement. Gluck se crut donc un instant à cent coudées au-dessus du signor Piccini dont on le menaçait, et qui, avant d'avoir produit une note, lui était déjà redoutable.

C'est dans un rôle épisodique d'*Armide* que débuta la Saint-Huberti, dont le nom est un des plus glorieux de notre histoire lyrique.

Mademoiselle Saint-Huberti était une jeune Alsacienne blonde, et dont la taille élancée et la figure

d'une grande mobilité d'expression faisaient une véritable héroïne d'opéra. De plus, elle était douée d'une voix puissante et d'une intelligence très-déliée. La jeune cantatrice avait déjà paru avec succès sur le théâtre de Strasbourg, quand elle fut rencontrée à Varsovie et envoyée à Paris par le compositeur Lemoyne.

C'était un beau cadeau à faire à l'Opéra ; aussi il en fut tenu compte à Lemoyne, qui eut la permission de produire son *Électre* et son *Louis IX en Égypte*, dont les pâles mélodies ne méritaient point tant d'honneur.

Ce fut aussi vers ce temps que madame Gavaudan fit ses débuts à Paris : « L'Opéra, lit-on dans *l'État de la musique du roi* — vient de faire une acquisition précieuse ; madame Gavaudan, cantatrice charmante, qu'il ne faudra pas rendre nulle pour les gens de goût en lui forçant l'organe, en la contraignant d'adopter cette manière de chanter qui ressemble plutôt à une joute de crieurs publics qu'à l'expression des sentiments dramatiques... » (On voit que ce ne sont pas les modernes qui ont inventé de faire crier les chanteur .)

Le directeur de Vismes, qui venait de succéder à Berton dans l'administration de l'Opéra, travaillait donc avec un zèle louable à s'approvisionner de cantatrices, car il sentait qu'il était bon de faire des recrues au moment où allait éclater la guerre musicale des gluckistes et des piccinistes.

D'ailleurs, Sophie Arnould ne devait pas tarder à se retirer. Sa voix, qui avait charmé les Parisiens pendant si longtemps, ne lui servait plus guère qu'à dire des méchancetés. Il est vrai que des gens à langue bien pendue savaient riposter à ses épigrammes ; et, pour ne citer qu'une de celles dont on la mordit, l'abbé Galiani avait dit à propos de la décadence de sa voix : « C'est le plus bel asthme qu'on puisse entendre. ». Un de ces mots qui tuent les cantatrices.

Enfin, le 27 janvier 1778, le *Roland* de Piccini est donné devant une foule compacte, anxieuse, et qui certainement en serait venue aux mains sans la présence de la reine et de madame Élisabeth dans les loges de la cour. A partir de ce jour, la guerre n'en fut pas moins déclarée entre les deux partis, et les hostilités commencèrent à coups de brochures. L'abbé Leblond a recueilli et publié ces libelles sous le titre de : *Mémoires pour servir à la révolution opérée dans la musique par le chevalier Gluck.*

Malgré les gluckistes, malgré le mauvais vouloir de Legros, de Larrivée et de mademoiselle Levasseur, la partition de *Roland* fut très-goûtée. L'auteur, qui par la grâce et le naturel de ses chants s'était conquis des adeptes nombreux, fut, après la représentation, escorté jusque chez lui par la foule. Les gluckistes prétendirent bien qu'on l'avait reconduit rue des Petits-Champs, mais il leur fut répondu que l'auteur d'*Alceste* ne pouvait loger que rue du Grand-Hurleur. Cet

échange de jeux de mots n'était pas du meilleur goût, mais il était de circonstance.

Gluck et Piccini personnifiaient, en effet, l'antipathie native qui sépare le génie tudesque du génie latin : l'un voulait émouvoir par la force de l'accent dramatique, l'autre ne visait qu'à charmer par la grâce de la mélodie. L'auteur d'*Armide* déclamait, l'auteur de *Roland* chantait.

Grétry donne tort à tous deux, ce qui était une manière de se venger du peu de succès de *Céphale et Procris*, partition très-médiocre qu'il avait risquée au milieu de cette mêlée.

« L'Italie, dit-il, depuis longtemps veut en vain séduire les Français par ses chants toujours tendres et mélodieux ; l'Allemagne veut en vain les subjuguer par ses accords nerveux. Trop énergique encore pour craindre la séduction de l'Italie, trop faible pour adopter des accords qui le blessent, le Français danse en attendant qu'il ait adopté de l'un et de l'autre de ses voisins la portion qui lui est propre, et qu'il ne veut recevoir que de la main des grâces et du plaisir. »

Évidemment, le bon Grétry est piqué.... Plus tard il se consolera.

Il fallait que la manie d'ergoter tînt fort les Parisiens du temps de Gluck et de Piccini. Tandis que les deux rivaux dînaient souvent ensemble et ne se ménageaient point les démonstrations amicales, on conti-

nuait à discuter sur leurs mérites, et à s'envoyer en leur nom les injures les plus exaspérées que pouvait contenir le dictionnaire poissard.

On distinguait bien aussi dans la mêlée quelques critiques à peu près sensés, mais leur voix était trop grave pour divertir la galerie, et on ne les écoutait guère. Parmi eux il faut compter La Harpe, dont la verbosité et le style plein de faconde étaient faits, il est vrai, pour tout embrouiller, mais qui eut toutefois cet éclair de bon sens : « Prenez garde, dit-il, cette nouvelle coupe d'opéra adoptée par Gluck, vous la tenez d'abord des Italiens eux-mêmes, quoiqu'ils n'aient pas su en tirer le même parti, pour des raisons qui tiennent à leurs habitudes, et qui font de leur opéra un concert plutôt qu'un spectacle. Gluck vient de nous apprendre à nous servir de cette nouvelle coupe de manière à faire toujours marcher ensemble la musique et l'action. Il a créé le vrai mélodrame, et c'est sa gloire. Mais ce qu'il a su faire du canevas, pourquoi ne voulez-vous pas qu'on puisse le faire des ornements, en les mettant à leur place et en les réduisant à leur juste mesure ? Pourquoi ne ferait-on pas rentrer dans l'ensemble et dans la vérité dramatique cette mélodie si charmante et si expressive que les Italiens renferment dans leurs airs ? Et qui donc empêcherait de *réunir l'un et l'autre ?* Ce serait là véritablement la perfection. » (Voir *Guillaume Tell* cinquante ans plus tard.)

Voilà qui est bien pensé. Mais combien les faiseurs

de bons mots l'emportaient sur les braves gens qui avaient la naïveté de descendre au fond de la question et de chercher la raison de leurs sensations. Voici quelques-unes des épigrammes du temps, choisies parmi les moins déflorées.

L'abbé Arnaud mordit de cette belle façon le sieur Marmontel, pour le punir de s'être fait le librettiste de Piccini :

Ce Marmontel si long, si lent, si lourd,
Qui ne parle pas, mais qui beugle,
Juge la peinture en aveugle
Et la musique comme un sourd.
Ce pédant à si triste mine,
Et de ridicule bardé,
Dit qu'il a le secret des beaux vers de Racine :
Jamais secret ne fut si bien gardé.

Voici la réponse de Marmontel, réponse passablement acerbe, mais indirecte après tout, puisqu'au lieu de frapper l'agresseur elle s'en prend à son idole, l'illustre auteur d'*Orphée* :

Il arriva le jongleur de Bohême;
Sur les débris d'un superbe poëme,
Il fit beugler Achille, Agamemnon;
Il fit hurler la reine Clytemnestre;
Il fit ronfler l'infatigable orchêstre;
Du coin du roi, les antiques dormeurs
Se sont émus à ses longues clameurs;
Et, le parterre éveillé d'un long somme,
Dans un grand bruit crut voir l'art d'un grand homme.

A propos d'*Alceste*, l'abbé Arnaud prétendit que Gluck « avait retrouvé la douleur antique. » Mais de l'autre camp il fut répondu qu'il eût été bien préférable de « trouver le plaisir moderne ! »

« Je comprends qu'on aime la musique de Gluck, dit le sage Turgot, mais il me semble difficile d'aimer les gluckistes. »

Ce sont là assurément des jeux d'esprit d'un goût assez peu athénien ; mais il était peut-être utile d'en donner quelques échantillons afin de montrer jusqu'à quel point la fièvre de la dispute ravageait le dilettantisme français.

Comment Gluck et Piccini n'ont-ils pas été pris aussi de la même frénésie ? je l'ignore, et j'admire le miracle de cette fraternité dont ils ne cessaient de se donner des preuves dans la vie privée, bien qu'à vrai dire je crois qu'il s'y mêlait un peu d'hypocrisie. Ginguené rapporte que « les deux hommes qui paraissaient le moins de leur parti, c'étaient eux-mêmes. »

Mais enfin, sincère ou simulée, leur amitié tint bon et résista même à une épreuve décisive. Le très-entreprenant directeur de Vismes imagina « d'exercer la muse » de Gluck et de Piccini sur un même sujet. D'un commun accord, on choisit l'*Iphigénie en Tauride* de Racine ; et quand le public apprit que le tournoi allait devenir une lutte corps à corps, je laisse à penser si l'agitation des partis redoubla. De Vismes

s'en réjouit, et attendit bourse ouverte les bons écus que le public ne manquerait pas de lui apporter.

Ce de Vismes était bien le directeur le plus remuant qu'on eût encore vu à l'Opéra. Les gluckistes et les piccinistes qu'il avait sur les bras ne suffirent plus bientôt à son incessant besoin d'émotion ; il entreprit de ressusciter les lullistes, depuis longtemps passés à l'état fossile. Le *Thésée* de Lulli fut remonté, mais le parterre accueillit cette antique partition par des huées. Quelques vieux dilettanti prirent très-chaudement la chose. L'un d'eux, de chagrin, s'exila au fond d'un bois et exhala sa douleur en ces vers plaintifs :

Qu'ils me sont doux ces champêtres concerts
Où rossignols, pinsons, merles, fauvettes,
Sur le théâtre entre des rameaux verts,
Viennent gratis m'offrir leurs chansonnettes!
Quels opéras me seraient aussi chers?
Là n'est point d'art, d'ennui scientifique;
Piccini, Gluck n'ont point noté les airs;
Nature seule en dicta la musique,
Et Marmontel n'en a pas fait les vers.

Les derniers lullistes encore debout, voyant qu'il n'était plus d'espoir pour leur cause, s'enrégimentèrent sous la bannière de Gluck. Mais de Vismes avait manqué son but. Il lui fallait de l'agitation à tout prix, de l'agitation qu'on pût monnayer. Il songea alors au bon temps de la guerre suscitée par *la Serva padrona*, et conçut le projet de remettre en cause les

bouffons, sur lesquels toute discussion était close depuis plus de vingt-cinq ans.

Les Italiens qu'il engagea à cet effet donnèrent des représentations à l'Opéra, du 3 juin 1778 au 3 septembre 1779. Ils débutèrent par *le Due contesse*, de Paisiello, puis jouèrent une quinzaine de petites pièces, parmi lesquelles on distingua : *Il Curioso indiscretto*, d'Anfossi ; *l'Amore soldato*, de Sacchini ; *Il Cavaliere errante*, de Traetta.... Mais, à part *la Frascatana*, de Paisiello, ce répertoire causa peu d'émoi, tant les chanteurs qui composaient la troupe italienne étaient médiocres.

Tous les esprits, d'ailleurs, étaient tournés vers Gluck et Piccini, qui se préparaient dans l'ombre à la grande bataille d'*Iphigénie en Tauride*.

Le choc ne fut pas aussi rude qu'on aurait pu s'y attendre, puisque, comme nous l'avons dit, les deux maestri n'apportaient point dans la lutte l'ardeur haineuse de leurs partisans. Tandis qu'en leur nom une moitié de Paris injuriait l'autre, eux se faisaient bon visage, et (peut-être), s'entendaient pour entretenir dans le dilettantisme cette irritation qui se tournait en bruit profitable à leur renommée. La guerre, telle qu'ils se la faisaient n'était au fond qu'une joute sans colère.

Gluck entra le premier en lice. Son *Iphigénie en Tauride*, qu'il donna le 18 mai 1779, obtint d'emblée un si grand succès que les piccinistes se crurent

perdus sans espoir. Succès de bon aloi, et auquel les gluckistes n'avaient pas eu besoin de prêter les mains, car à toutes les pages de cette œuvre si fortement conçue, éclate le génie d'un maître, « versant des torrents de lumière sur ses obscurs blasphémateurs. »

Ne fut-ce pas aussi un triomphe pour Gluck que d'avoir échappé au danger d'un livret plat et insipide? Les dilettantes de notre génération ont pu (en 1868, lors de la reprise d'*Iphigénie en Tauride* au Théâtre-Lyrique), se rendre compte de ce qu'il a fallu de force au musicien pour donner le mouvement de la vie aux somnolentes rimes du poëte.

Dans tous les temps, ce fut d'ailleurs oser beaucoup que de prétendre captiver un public de théâtre par une action dramatique où l'amour n'est point le rouage principal.

Tout l'intérêt de la tragédie d'*Iphigénie* repose, en effet, sur le sentiment de l'amitié qu'éprouvent l'un pour l'autre, Oreste et Pylade et qui les conduit jusqu'au sacrifice de leur vie. On croit entendre un chapitre de *la Morale en action*, lu par un professeur de langues mortes; récréation profitable, mais peu enivrante.

Admirez d'autant plus le génie de Gluck qui a su communiquer une si incroyable intensité de vie à ces héros classiques. La langue vigoureuse dont disposait l'auteur d'*Orphée*, a accompli cette galvanisation. C'est, il est vrai, un idiome qu'on ne parle plus guère

aujourd'hui ; mais on peut l'étudier encore avec fruit, car au fond sa grammaire, sinon sa rhétorique, ne diffère pas essentiellement de celle de Meyerbeer, d'Halévy et même de Rossini.

Cependant le public attendait avec curiosité l'*Iphigénie en Tauride* de Piccini ; mais il attendit longtemps. L'auteur de *Roland* recula tout d'abord et la feinte était assez habile. Il comptait que les Parisiens, comme ce fut toujours leur coutume, feraient expier à son adversaire les couronnes dont ils l'avaient comblé.

Gluck, en effet, donna bientôt un nouvel opéra, *Écho et Narcisse* qui fut très-froidement reçu. Piccini jugea donc que le moment était venu de sortir de l'ombre ; mais il ne risqua pas encore son *Iphigénie* qu'il voulait parfaire. Il donna *Atys*, opéra en trois actes, sur le poëme de Quinault, refait par Marmontel et qui plut infiniment par l'abondance, la suavité et le tour facile des mélodies.

Il y avait donc des applaudissements pour Piccini autant que pour Gluck. La foule avait fini par se désintéresser dans la querelle que se faisaient les beaux esprits pour le seul plaisir d'ergoter.

Pourtant Gluck s'affecta beaucoup de l'insuccès de son dernier opéra, *Écho et Narcisse*. Il quitta Paris, malgré les instances les plus flatteuses que la cour fit pour le retenir. Il se retira en Autriche, et, de là, comme un sanglier blessé, il envoyait de temps à

autre des coups de boutoir aux Français qu'il croyait ses ennemis, parce qu'ils avaient laissé tomber un de ses opéras. On a une lettre de lui dans laquelle il dit : « Je n'irai pas à Paris avant que les Français soient d'accord sur le genre de musique qu'il leur faut. Ce peuple volage, après m'avoir accueilli de la manière la plus flatteuse, semble se dégoûter de *tous* mes opéras... Il veut retourner à ses ponts-neufs, il faut le laisser faire. » Gluck ne prévoyait donc pas que sa postérité le déclarerait vainqueur du tournoi qu'il avait engagé avec Piccini.

Il est mort à Vienne, en 1787, accablé de chagrin et d'infirmités, mais laissant une fortune de 600,000 livres. Ce capital il l'avait acquis en partie dans un commerce de diamants. Quant au produit de ses opéras, il se composait d'une somme de 12,000 livres, une fois payée, plus d'une gratification de 4,000 livres pour chaque partition nouvelle qu'il livrait. Il touchait encore 6,000 livres, chez son éditeur, un sieur Deslauriers, papetier de la rue Saint-Honoré, et qui n'a jamais vendu d'autre musique que celle de Gluck.

Quant à Piccini, il avait passé un autre marché avec l'Opéra qui lui allouait un droit fixe de 400 livres par représentation.

Mais ces tarifs étaient exceptionnels et seulement applicables aux deux compositeurs étrangers, qui, ayant choisi notre Opéra comme champ-clos où se

mesureraient l'art allemand et l'art italien, avaient procuré de grosses recettes à ce théâtre. Le règlement de 1776 fixait ainsi les droits des autres auteurs :

Un opéra joué seul : 200 livres pour chacune des vingt premières représentations ; — 150 livres pour chacune des dix suivantes ; — 100 livres pour chacune des dix autres, jusqu'à la quarantième.

Les opéras qui, à cause de leurs petites dimensions ne pouvaient remplir une soirée, rapportaient à leurs auteurs : 80 livres pour chacune des vingt premières représentations ; — 60 livres pour chacune des dix suivantes ; — 50 livres pour les dix autres.

Après la quarantième le théâtre devenait propriétaire de l'œuvre et l'auteur n'avait plus rien à y prétendre.

Ce ne fut qu'en janvier 1781 que Piccini donna son *Iphigénie en Tauride*, vingt-et-un mois après celle de Gluck. Larrivée et Legros avaient conservé leurs rôles d'Oreste et de Pylade ; mais mademoiselle Levasseur était remplacée par mademoiselle Laguerre dans le personnage d'Iphigénie.

L'opéra de Piccini réussit brillamment (aux premières représentations, du moins) ; car le public devenu éclectique savait prendre son plaisir alternativement chez le compositeur italien et chez le maître allemand. Pourtant le succès de cette nouvelle édition d'*Iphigénie* faillit être compromis dès la seconde représentation. Mademoiselle Laguerre entra en scène

dans un état complet d'ivresse, et ne put achever son rôle. Elle fut même, pour ce méfait, incarcérée pendant treize jours au Fort-l'Évêque. On allait la chercher militairement une heure avant le lever du rideau, et après le spectacle on la reconduisait en prison avec le même appareil.

« Ce n'est pas *Iphigénie en Tauride* que l'on représente, disaient les plaisants d'alors, c'est *Iphigénie en Champagne!* »

Piccini donna encore à Paris *Adèle de Ponthieu* (1781); *Didon* (1783); *Diane et Endymion* (1784). Il est mort en 1800.

Avant d'en finir avec la « guerre des gluckistes et des piccinistes, » notons encore ce fait piquant, que l'Opéra entra lui-même dans la mêlée, et prit en quelque sorte la parole. Il fit mettre en musique par Grétry un prologue de circonstance, intitulé *les Trois âges de l'Opéra*, et qui plaidait en faveur de la conciliation. La musique de Lulli, celle de Rameau, et celle de Gluck y étaient en cause. Il est vrai qu'il n'y était pas question de Piccini.

Cet à-propos, qui fut vivement sifflé, avait été imaginé et rimé par le directeur de Vismes.

De Vismes imprima une grande activité à tous les services de l'Opéra. Il renouvela souvent le spectacle, donna pendant une certaine période de temps, sept représentations par semaine; engagea par surcroît une troupe italienne, et fit venir aussi d'Italie les frères

Galliari, décorateurs renommés. Enfin il secoua si bien la paresse routinière de son personnel, qu'une conspiration se forma contre lui. Mademoiselle Guimard réunissait les mécontents dans son hôtel de la rue de la Chaussée-d'Antin ; et l'on a dit que Beaumarchais, par ambition de remplacer de Vismes, était le meneur inavoué de cette conjuration de gosiers susceptibles et de jarrets froissés. Beaumarchais n'obtint pas la direction de l'Opéra ; mais de Vismes se retira ruiné.

Il avait eu pourtant un bon mouvement dont l'histoire doit lui tenir compte. Mozart était à Paris en 1778 ; il y cherchait fortune. Mais il n'était pas assez connu pour voir s'ouvrir devant lui les portes des théâtres. C'est à peine si quelques amateurs se souvenaient de l'avoir entendu jouer des sonates sur le clavecin lors d'un premier voyage où son père l'avait exhibé comme un enfant prodige. Il réussit cependant à faire accepter à de Vismes la musique d'un ballet de Noverre intitulé *les Petits riens* (11 juin 1778).

C'était le temps où l'Opéra avait engagé la trupe des bouffons italiens dont nous avons parlé plus haut. Un rimeur mécontent fit le couplet suivant :

Avec son opéra-bouffon,
L'ami de Vismes nous morfond.
Si c'est ainsi qu'il se propose
D'amuser les Parisiens,
Mieux vaudrait rester porte close
Que de donner si peu de chose
Accompagné de *Petits riens*.

Le futur auteur de *Don Juan* ne signa pas sa musique; aussi était-elle restée oubliée jusqu'en ces derniers temps.

Ce n'est que dans l'hiver de 1873-74 qu'elle a été exhumée des archives de l'Opéra, et exécutée aux concerts périodiques du Grand-Hôtel.

Mozart mal accueilli à Paris, écrivait à son père : « Si j'étais dans un endroit où l'on eût des oreilles et un cœur, quelque connaissance de la musique et un peu de goût, je rirais volontiers des intrigues qui se forment contre moi; mais je me trouve dans un monde uniquement composé d'animaux et de brutes... Dieu veuille que je revienne d'ici le goût sauf! Je prie Dieu chaque jour de m'accorder la force de rester à Paris, et de me permettre de faire honneur à la nation allemande, ainsi qu'à moi-même. »

M. Richard Wagner a depuis renchéri sur ces aménités tudesques, mais pour en obtenir l'absolution, il n'a pas encore donné son *Don Juan*.

Pendant les deux ans que dura sa dictature, de Vismes ne monta pas moins de trente-et-un actes d'opéras et de ballets, plus vingt-sept actes d'intermèdes italiens; au total cinquante-huit actes!

C'est lui encore qui le premier essaya de supprimer le lustre dans les salles de spectacle. Il le remplaça, mais sans succès, il est vrai, par un appareil imité du phare de l'île de Ré, et qui faisait descendre la lumière des frises sur la scène.

Une de ses audaces fut aussi de faire représenter *Mirza*, ballet en trois actes, qui mettait en action un chapitre d'histoire contemporaine, la guerre de l'indépendance américaine. Nous laissons à penser si les soldats de La Fayette y dansaient des menuets hostiles à l'Angleterre !

... Mais voilà qu'il nous faut encore une fois crier : au feu !

Le 8 juin 1781, onze ans seulement après son inauguration, la seconde salle du Palais-Royal fut détruite par l'incendie. Le spectacle de ce jour-là se composait d'*Orphée*, de Gluck, suivi d'*Apollon et Coronis*, des frères Rey. Il était environ neuf heures du soir, lorsque les premières flammes se déclarèrent.

Le public venait de sortir de la salle, où il était entré à cinq heures, selon l'usage du temps. Mais les malheureux acteurs à moitié déshabillés étaient encore dans leurs loges. Ce fut une scène de désolation, de terreur et d'affolement général. Les danseurs, plus lestes que leurs camarades, s'échappèrent par les toits des maisons voisines ; les danseuses à peine vêtues, réussirent à ouvrir une porte donnant sur la rue Saint-Honoré, et se répandirent dans le quartier, en y jetant l'alarme. Mademoiselle Guimard dut la vie à un machiniste qui l'enveloppa presque nue dans un rideau et la porta à bras tendus jusqu'à la place du Palais-Royal.

Comme la soirée n'était pas très-avancée, tout Paris

se porta en un instant vers le lieu du sinistre. Les capucins et les récollets, dont le zèle s'était déjà signalé en 1763, y arrivèrent des premiers. Les pompiers et leur commandant Morat, firent des prodiges de courage. Le *Journal de Paris*, du 13 juin, écrit à leur louange : « Je gagerais qu'il n'y a pas d'incendie considérable qui ne donne lieu de leur part à quelque action de héros. » Cependant le feu était d'une telle violence, et leur provision d'eau si courte, qu'ils durent bientôt abandonner l'Opéra, et concentrer leurs efforts sur le Palais-Royal et les maisons voisines, pour les préserver des flammèches, car elles volèrent, dit-on, jusqu'à la rue du Faubourg-Montmartre.

On ne put s'accorder sur la cause véritable du sinistre. Bachaumont l'attribue « au simulacre du deuxième acte d'*Orphée*, représentant le feu des enfers, dont les flammèches voltigeant jusqu'au comble, auraient entretenu un feu sourd, qui aura éclaté au bout d'un certain temps, et tout embrasé. » D'après une autre version, une bougie eut enflammé une « bande d'air, » autrement un de ces morceaux de toile bleue qui se suspendent au-dessus de la scène pour figurer l'atmosphère.

Dans le premier moment on crut à un grand nombre de victimes. La vérité est, que douze personnes périrent dans l'incendie de l'Opéra : le danseur Danguy et son camarade Beaupré qui se tua en se jetant d'un troisième étage dans la rue ; Auvrai, pompier ; Vidal,

jeune domestique du danseur Huart, qui fut lui-même blessé ; quatre garçons machinistes ; trois costumiers, et une vieille femme, demeurant dans la Cour des Fontaines, qui mourut de peur.

Les pertes en matériel furent considérables ; on ne put sauver qu'une très-faible partie des costumes et des accessoires. Quant aux décorations, elles furent toutes détruites. On perdit notamment le palais de l'*Iphigénie*, de Gluck ; celui de l'*Iphigénie*, de Piccini ; le hameau du *Devin du village ;* le désert et le labyrinthe d'*Orphée ;* le tombeau d'Eurydice ; la place publique d'*Alceste ;* douze ciels ; le rideau d'avant-scène ; le décor qui servait dans les bals masqués, etc.

Cependant le premier moment de stupeur passé, la raillerie commença de se faire jour. Les couturières mirent à la mode des robes, couleur « Opéra brûlé. » C'était une plaisanterie innocente. Mais voici, en revanche, une lettre de Sophie Arnould, qui est un chef-d'œuvre de méchanceté féminine :

« Paris, 26 juin 1781.

« Cet affreux incendie a laissé presque nues les divinités de l'Opéra. Le feu s'est communiqué aux magasins de costumes, et ce n'est pas sans miracle qu'on est parvenu à en sauver quelques-uns.

« La ceinture de Vénus est consumée. Les Grâces sont sans voiles ; le bonnet de Mercure, ses ailes et

son caducée, néant! Depuis longtemps l'Amour n'avait rien à perdre à l'Opéra, aussi ne perd-il rien. L'égide de Pallas et la lyre d'Apollon sont en cendres.

« Le char du Soleil et de la Nature, qui se tenait si gracieusement en l'air dans le très-naturel prologue d'*Atys*, n'a pas été épargné non plus que quantité de linons qui drapaient de grosses ombres très-palpables, et dois-je ajouter palpées... à quoi sert de médire? Je ne finirais pas, chère amie, si je vous contais toutes nos pertes.

« Mais on dit qu'avec de l'argent on répare tout.

« SOPHIE ARNOULD. »

Pourtant il était urgent de parer un coup si funeste et de rendre aux Parisiens le plaisir nécessaire de l'Opéra. C'est ce que l'autorité comprenait à merveille, témoin cette lettre que M. le surintendant de la Ferté écrivait au ministre à la date du 20 juillet :

« Il paraît que le public désire si vivement l'Opéra, qu'hier, à la Redoute-Chinoise, on disait tout haut que, quand même on devrait placer l'Opéra à Pantin ou aux Antipodes, on irait le chercher. Cela marque au moins une belle fureur pour ce spectacle. »

Un nombre considérable de projets de reconstruction fut mis en avant. Les uns voulaient bâtir l'Opéra au Carrousel, dans la cour des Princes; d'autres avaient fait choix de l'Hôtel de Brionne; d'autres encore plaidaient pour les terrains du Colysée, pour

ceux du Jardin de l'Infante, pour la Foire Saint-Germain ; pour le vieux Louvre, etc. Un certain abbé de Lubersac eut même la simplicité de présenter un plan sur lequel était ménagé un emplacement destiné à une chapelle.

La reine Marie-Antoinette qui avait la question à cœur, se laissa séduire par les propositions de son architecte Lenoir, lequel offrait un terrain, à lui appartenant, au boulevard Saint-Martin, et se faisait fort d'y élever une salle en trois mois.

Mais comme il était inadmissible que Paris fût privé pendant un si long temps de son spectacle favori, il fut décidé que l'Opéra camperait provisoirement dans la salle des Menus-Plaisirs.

VII

SALLE DES MENUS-PLAISIRS

(1781)

Les Menus-Plaisirs du Roy occupaient l'emplacement actuel du Conservatoire de musique. C'était une sorte de garde-meuble où on emmagasinait le matériel des fêtes de la Cour. Une des pièces du bâtiment était disposée en salle de théâtre et servait à répéter les spectacles qu'on devait donner à Versailles.

C'est dans ce local étroit que l'Opéra reprit provisoirement ses représentations le 14 août 1781, soixante-six jours après son désastre.

A cette occasion, les journaux du temps ont publié une note qui ressemble à un règlement de police. Il y est dit :

« On prévient le public que la seule entrée de l'Opéra sera par la porte de la rue Bergère où seront

placés les bureaux pour la distribution des billets. Les carrosses bourgeois et de remise entreront par cette porte, traverseront la cour des Menus, et sortiront par la porte de la rue du Faubourg-Poissonnière, pour aller se placer dans cette rue, et dans celles adjacentes, telles que celles de Paradis, des Petites-Écuries-du-Roy et des boulevards. »

Le prix des places avait été fixé ainsi : 1res loges : 7 livres, 10 sous ; — 2es loges : 6 livres ; — Parquet assis : 3 livres.

Le bureau de location était alors rue Saint-Nicaise, et non plus chez le parfumeur de la rue du Bouloi.

Le premier spectacle donné aux Menus se composait du *Devin du village*, de Jean-Jacques Rousseau, de *Myrtil et Lycoris*, pastorale de Desormery. Le régal était bien mince ; mais sur un petit théâtre on ne pouvait donner que de petites pièces. Plus tard vint l'*Inconnue persécutée*, d'Anfossi, traduction de l'italien ; puis, *la Fête de la paix*, ballet allégorique.

Cependant la patience était facile aux amateurs de spectacle, car la salle de la Porte-Saint-Martin s'élevait avec une rapidité qui tenait du miracle et ils pouvaient prévoir qu'elle serait prête avant l'hiver.

Le court séjour de l'Opéra aux Menus-Plaisirs fut signalé par une de ces querelles de coulisses auxquelles le public de Paris prend souvent part avec la vivacité passionnée qui lui est habituelle.

Voici le fait : Rousseau, Lays et Cheron, tous les trois chanteurs à réputation, se mirent en grève un beau soir. La salle des Menus n'était point, disaient-ils, proportionnée à leurs mérites. Puis leurs appointements ne montaient qu'à 9,000 livres, et ils voulaient qu'on les portât à 18,000, sans quoi ils refusaient tout service.

Et comme l'autorité tardait à leur donner satisfaction, ils résolurent de prendre le coche et de s'enfuir vers Bruxelles.

Lays fut capturé ; sa malle aperçue au bureau de la voiture de Valenciennes l'avait dénoncé. On le mit en prison sans autre formalité.

Cheron échappa à toutes les recherches, et déjoua toutes les ruses du sieur Quidor, chargé de la police spéciale des comédiens.

Quant à Rousseau, il réussit à passer la frontière sans être reconnu.

Toute la maréchaussée de Paris et de la province fut aussitôt sur pied, et donna la chasse au fugitif qu'elle croyait encore courant les grandes routes de France.

Le gouverneur de Valenciennes écrivit au ministre (mais un peu tard !) qu'il faisait bonne garde ; que le lieutenant du roi, et le prévôt général de la maréchaussée étaient nantis du signalement de Rousseau ; qu'il y avait récompense promise à qui arrêterait le chanteur évadé ; que des ordres étaient donnés aux gardes des portes de Valenciennes pour interroger

tout voyageur qui se présenterait dans une voiture quelconque, etc.

Peine perdue! Cependant l'autorité voulait avoir le dernier mot; car la cour et la ville s'étaient également émues de cette affaire. Une instance diplomatique fut donc introduite auprès du gouvernement des Pays-Bas, à l'effet d'obtenir l'extradition de Rousseau, qui chantait tranquillement à Bruxelles, moyennant 360 livres par soirée.

M. de la Grèze, notre chargé d'affaires, n'obtint rien d'abord. Et ce ne fut qu'à la suite d'une longue correspondance que Rousseau revint à Paris rejoindre ses deux camarades. Tous trois firent leur soumission, après avoir été bien et dûment admonestés par M. de Breteuil, ministre de la maison du roi.

Rousseau est mort en 1800; — Cheron en 1829; — quant à Lays, après avoir marqué du temps de la Terreur par beaucoup d'enthousiasme républicain, il continua sa carrière jusqu'en 1822. Il se retira alors, après quarante-trois ans de service, et alla mourir aux environs d'Angers, en 1831.

Après deux mois et demi de séjour, l'Opéra quitta les Menus-Plaisirs, en y laissant une partie de son magasin de décors. Un incendie qui s'y déclara le 18 avril 1788, anéantit toutes ces richesses si imprudemment accumulées dans un lieu mal disposé et peu surveillé.

VIII

SALLE DE LA PORTE-SAINT-MARTIN

(1781)

L'architecte Lenoir avait passé un véritable marché avec la reine. Il s'était engagé, dès les derniers jours de juillet 1781, à livrer la salle du boulevard Saint-Martin, le 30 octobre suivant, sous peine de 24 mille livres de dedit.

« Je vous donne jusqu'au 31, lui avait dit Marie-Antoinette, et si ce jour là vous m'apportez la clef de ma loge, vous recevrez en échange le cordon de Saint-Michel, et une pension de six mille livres. »

Les travaux commencèrent le 2 août et se poursuivirent avec une activité dont il n'était point d'exemple. Deux escouades d'ouvriers étaient à l'œuvre ; l'une travaillait le jour et l'autre la nuit à la lueur des torches.

Les chantiers de l'Opéra devinrent même la promenade favorite des Parisiens, qui éprouvaient une certaine joie orgueilleuse à ce qu'un fait si unique dans les annales de l'architecture s'accomplît chez eux, et sous leurs yeux. Leurs petits-fils n'ont, d'ailleurs, pas perdu le souvenir de cette histoire merveilleuse de l'Opéra bâti en trois mois ; seulement elle a pris sous l'action du temps les teintes poétiques d'une légende. C'est un conte bleu que l'on dit aux petits enfants des maçons, et auquel on a, pour la vraisemblance, ajouté le personnage d'une fée.

Lenoir, en parfait courtisan, fit sceller dans la première pierre du monument une poupée haute de deux pieds et demi qui représentait Marie-Antoinette en grand costume de gala.

A cette gracieuseté la reine répondit en octroyant à son architecte le privilége de donner, pendant dix ans, à son bénéfice, des fêtes publiques sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin.

Enfin la nouvelle salle fut ouverte, non le 31 octobre, comme il avait été stipulé, mais bien le 27, avec une avance relativement considérable. Par une sorte de prodige, sa construction n'avait exigé que quatre-vingt-six jours!

Elle avait quatre rangs de loges. La scène y était semblable comme dimension à celle de la salle du Palais-Royal qui venait de brûler. Dans son ornementation, on remarquait la prédominance des coqs gau-

lois, des faisceaux de licteurs, des lances croisées et autres emblèmes qui semblaient pronostiquer les événements politiques à la veille de s'accomplir. Pur hasard, assurément, car il est difficile de voir dans le sieur Lenoir un prophète si plein de clairvoyance, de malice et d'ingratitude.

Quant au rideau, il se composait d'un grand tableau mythologique représentant Apollon entouré des neuf muses.

Et le coût de toutes ces choses improvisées fut de 400,000 livres (au lieu de 200,000 que portait le devis présenté aux actionnaires). Mais ce chiffre mesquin ne tarda pas à être connu dans le public, et à y répandre une certaine terreur. En effet, les alarmistes, comme il en est toujours, avaient beau jeu pour arguer de ces quatre cents misérables mille livres, et conclure que le nouvel Opéra ne pouvait être qu'une mesure qui dès le premier soir s'écroulerait immanquablement.

Ces rumeurs prenaient consistance et causaient beaucoup de souci aux gens de l'autorité, qui peut-être avaient fini par craindre sérieusement pour leurs chères personnes. Il était donc nécessaire d'expérimenter le monument avant de le livrer ; ou plutôt de lui livrer ses hôtes ordinaires.

Il fut alors décidé qu'on en ferait l'essai *in anima vili*, par une représentation..... gratuite! Ce trait, qui est malheureusement historique, fait peu d'honneur à l'humanité.

L'affiche du 27 octobre portait donc que l'Opéra représenterait, « gratis pour le peuple, » *Adèle de Ponthieu*, opéra en trois actes de Razins de Saint-Marc, musique de Piccini.

Dès le matin, une affluence considérable envahit la nouvelle salle qui supporta en cette circonstance environ le triple de sa charge normale. C'était pour le mieux. Cependant l'édifice avait fléchi de deux pouces à droite, et de quinze lignes à gauche.

Comme dans toutes les représentations données gratis, les places appartenaient au premier occupant. Pourtant les deux balcons avaient été réservés, l'un à la corporation des charbonniers, l'autre à celle des poissardes. Mais cette sorte de passe-droit n'avait offusqué personne, car il était consacré depuis longtemps par l'usage.

Une autre coutume non moins antique fut observée en cette circonstance. Après la représentation, un bal fut donné sur la scène où figurèrent les dames de la halle, les charbonniers, ainsi que les acteurs et les actrices qui avaient joué dans la pièce. Il n'était pas possible d'inaugurer plus joyeusement une bâtisse qui avait causé des appréhensions aussi sombres.

Quoi qu'il en soit, il fut bientôt nécessaire de faire des réparations à la salle de la Porte-Saint-Martin qui justifiait cette vérité si connue : le temps ne conserve que ce qui a été fait en collaboration avec lui.

Ce fut l'année suivante, en 1782 et pendant le re-

lâche réglementaire des fêtes de la Toussaint, que l'architecte remania son œuvre. Une note, que nous trouvons dans l'*Almanach des spectacles*, nous donne des détails sur ces travaux de réfection. Mais il est évident que le rédacteur nous en conte de sa façon, et qu'il donne dans la croyance générale que M. Lenoir était sorcier.

« La salle, dit-il, a été en totalité agrandie d'*un tiers*. Le théâtre a acquis plus de profondeur ; on a ajouté *quelques nouvelles loges* de chaque côté ; le parterre contient de plus environ 160 personnes ; et l'amphithéâtre 30. Ces changements ont été exécutés *en* 10 *jours* sous la direction de M. Lenoir. »

Ce qui est certain, c'est que la scène fut prolongée jusqu'à l'alignement de la rue de Bondy, et que ces travaux faits après coup occasionnèrent une dépense supplémentaire de 166,000 livres.

Mais malgré ces retouches, on sentait très-bien que l'œuvre de Lenoir ne pouvait être durable ; et c'est pourquoi, quelques années plus tard, il fut question de frapper d'un impôt de 60,000 livres, applicables à une future salle d'Opéra, « MM. les notaires conseillers du Roy, gardes-notes. » On ne tarda pas, d'ailleurs, à renoncer à ce singulier moyen de finance. Il n'en avait même été question, paraît-il, que par feinte. La cour, obsédée des réclamations de M. le duc d'Orléans, voulait lui ôter tout espoir de voir l'Opéra restitué au Palais-Royal, et elle faisait courir le

bruit qu'il allait être rebâti dans le jardin de l'Hôtel de Brionne.

Pendant les sept années qui vont maintenant s'écouler et dont la période finit aux premières heures de la Révolution, durant ce temps où de gros orages s'amoncelaient à l'horizon politique, l'Opéra sera très actif. Il ne montera pas moins de quarante et un ouvrages. Mais si l'on considère un instant son répertoire, on y voit des symptômes d'inquiétude, d'hésitation, disons le mot, de décadence.

Encore un peu, et c'en est fait de la tradition du plus pompeux théâtre du monde. Un vent d'opéra-comique a soufflé sur ce majestueux Olympe où les dieux de l'antiquité faisaient si grande et noble figure depuis qu'ils y avaient pris leurs invalides. Cette débauche avait peut-être pour cause le voisinage du boulevard. Ou bien c'était Grétry qui, en important à l'Opéra les flonflons de la Comédie-Italienne, y avait jeté le désarroi.

Grétry ne se consolait pas de son éclipse partielle pendant la guerre des gluckistes, et il cherchait le succès sur la scène même illustrée par Gluck. Il donna donc successivement *Colinette à la cour*; — *l'Embarras des richesses* où l'on voyait les quatre parties du monde personnifiées y compris l'Amérique, qui dansaient le menuet, du temps de Périclès (!); — *la Caravane du Caire*, dont l'air « la Victoire est à nous! » est resté populaire (le comte de Provence

qui fut depuis Louis XVIII, avait travaillé au livret de cet opéra); — *Panurge dans l'île des Lanternes*, un chapitre de Rabelais, rimé assez gaiement; — *Amphytrion*, arrangé par Sedaine, d'après la comédie de Molière; — et *Aspasie*, dont le rôle principal était joué par mademoiselle Maillard, qui devait quelques années plus tard représenter la déesse Raison dans l'église Notre-Dame.

En somme, Grétry tient le meilleur de sa gloire des opéras-comiques qu'il donna à la Comédie-Italienne. Mais s'il ne réussit à prendre un pied définitif à l'Opéra, combien cependant sa musique était supérieure par la séve mélodique à celle des Lemoyne, des Méreaux, des Candeille, et autres compositeurs secondaires de la même époque.

Lemoyne, qui avait débuté par *Électre*, en 1782, donna quatre ans après, *Phèdre*, qui eut une apparence de succès, grâce à un procédé peu honorable, employé par un homme de police, ami de l'auteur. Le sieur Quidor, chargé de la surveillance des « demoiselles » du Palais-Royal, en amena un certain nombre aux représentations de *Phèdre*; et comme ils les avait choisies parmi les plus jolies, la foule se laissa entraîner à l'Opéra pendant quelques soirées. Quidor était d'ailleurs un personnage assez influent dans les théâtres; outre le métier qu'il faisait dans les jardins publics, c'est lui, comme on sait, qui était chargé de conduire les comédiens délinquants à la prison du Fort-l'Évêque.

Les Prétendus, autre opéra de Lemoyne, furent joués pendant plus d'un demi-siècle, grâce à quelques ariettes popularisées par le vaudeville.

Parmi les compositeurs d'ordre secondaire qui se produisirent encore vers la fin de l'ancien régime, il convient de nommer Dezède, qui, plus heureux à la Comédie-Italienne, ne vit réussir son *Alcindor* à l'Opéra, que grâce à une mise en scène brillante dont la dépense s'élevait à 40,000 livres.

Il nous faut citer encore Vogel, si oublié aujourd'hui, mais qui fit cependant preuve d'un talent réel dans *la Toison-d'or*.

En 1784, *Tibule et Délie*, de mademoiselle de Beaumesnil, est le premier opéra dont la partition soit signée d'un nom de femme. Il obtint un certain succès.

Pourtant deux compositeurs d'un talent élevé apparurent à cette époque et méritèrent de prendre rang parmi les maîtres de la scène. Ils étaient tous les deux Italiens, et s'appelaient l'un Sacchini, l'autre Salieri.

Sacchini était venu en France sur la recommandation de l'empereur Joseph II, qui l'avait adressé à sa sœur Marie-Antoinette. Il avait donné, en 1783, *Renaud*, avec un succès douteux, puis l'année suivante, *Chimène*, dont le livret était une imitation du *Cid*, de Corneille. Cette seconde tentative avait été sensiblement plus heureuse que la première. Mais on n'y pou-

vait surprendre encore les indices de cette inspiration supérieure dont Sacchini donna des preuves dans *Œdipe à Colone*, son chef-d'œuvre.

Œdipe était écrit sur un livret de Guillard, qui avait remporté un des prix fondés par le roi, et consistant en des primes de 1,500, de 600 et de 500 livres. Il avait été distingué au milieu de cinquante-huit tragédies lyriques envoyées au jury littéraire institué à cette occasion. Grétry avait dû le mettre en musique, mais une maladie grave l'en empêcha, et il fut confié à Sacchini.

D'abord essayé à Versailles, sur le théâtre du château, *Œdipe à Colone* devait être joué prochainement à Paris devant le public. Mais la reine y mit des obstacles ; elle n'osa pas, comme elle l'eût fait autrefois, braver l'opinion publique qui lui reprochait de n'aimer que la musique étrangère. Sacchini éconduit poliment, s'affecta beaucoup de cette déconvenue, et comme il était déjà très-souffrant de la goutte, le chagrin l'acheva. Il mourut sans avoir pu jouir de son triomphe (1786).

Œdipe à Colone fut, en effet, représenté le 1er février 1787 ; et il est à l'honneur du dilettantisme d'alors d'avoir senti sans hésitation les beautés qui abondent dans cette œuvre magistrale, où la mélodie italienne et la déclamation à la Gluck font alliance pour la première fois.

Le rôle d'Œdipe était tenu d'une façon supérieure

par Chéron, artiste éminent, qui a créé l'emploi des basses à l'Opéra. Sa voix descendait jusqu'au *mi bémol* (le fameux *mi* de Bertram dans *Robert le Diable*); elle était aussi d'une rare puissance. Le public émerveillé s'était même laissé conter et croyait naïvement qu'il suffisait à Chéron de parler dans un verre à boire pour le faire aussitôt voler en éclats.

Salieri était élève de Gluck. Ce fut même sous le nom de son maître qu'il donna d'abord son opéra des *Danaïdes* (en 1784), ne se décidant à le signer qu'à la treizième représentation. Il fit jouer ensuite, mais sans succès, *les Horaces*, dont le livret était imité de Corneille; puis, et ce fut un triomphe, *Tarare*, dont les paroles étaient de Beaumarchais.

Le père de Figaro avait pris son sujet d'un conte arabe, intitulé *Sadak et Kalastrade;* il en avait fait un opéra de demi-caractère en six actes dont un prologue. Les personnages de Spinette et de Calpigi y étaient chargés de la partie comique, et parlaient, en effet, sur un ton de comédie très-marqué.

Le rôle de Calpigi, qui fut chanté par Rousseau, avait dû être créé par un certain séminariste du nom de Chollet, que l'évêque de Noyon avait contraint de quitter l'habit ecclésiastique. Sa voix plut infiniment aux premières répétitions du foyer; mais lorsqu'il fallut passer sur la scène, le pauvre novice fut pris d'une terreur qu'il ne put maîtriser. Il abondonna son rôle, renonça à la gloire, et se réfugia dans le ba-

taillon anonyme des choristes. D'après Castil-Blaze, ce Chollet, séminariste et Calpigi démissionnaire, était le père très-légitime du célèbre chanteur de l'Opéra-Comique qui fut tour à tour Fra-Diavolo, Zampa et Chaplou.

La partition de *Tarare*, pleine de couleur, de grâce et remarquable encore par l'heureuse variété du style, a joui longtemps d'une grande réputation. On l'a exécutée jusqu'en 1822, et elle datait de 1787.

Nous pouvons noter encore parmi les opéras de cette curieuse époque qui précède la Révolution, le *Démophon*, de Cherubini, que celui de Vogel devait faire oublier; *le Roi Théodore à Venise*, œuvre de Paisiello, traduite, et opéra de prédilection de Marie-Antoinette; enfin *Alvire et Evelina*, de Sacchini; *Rosine*, de Gossec; *Thémistocle*, de Philidor, etc.

Cependant l'Opéra s'endettait de plus en plus. Aussi, dès l'année 1783, il en était déjà aux expédients et imaginait une sorte de divertissement qu'il appelait « les après-soupers. » C'étaient des fêtes musicales dont l'orchestre faisait tous les frais, et qui se donnaient les jours où il n'y avait pas représentation. Le prix d'entrée n'était que de trois livres.

Cette invention n'ayant pas réussi, on tenta de battre monnaie en permettant au public d'assister aux répétitions pour son argent. Mais le moyen fut encore inefficace; d'ailleurs Beaumarchais obtint qu'on y renonçât, parce que son *Tarare* avait été atteint de

plusieurs coups de sifflet à la répétition. (*Tarare* s'était relevé de cet échec, puisque ce fut à l'occasion de son succès et à cause de l'affluence qu'il attirait, qu'on inventa les barrières, encore existantes à la porte de tous les théâtres et qui servent à faire passer le public à la file devant le bureau des billets.)

Pourtant on a peine à s'expliquer la détresse de l'Opéra, lorsqu'on le voit le 2 mars 1784, donner (pour la première fois) une représentation au profit des indigents, et encaisser en une seule soirée la somme de 11,567 livres 10 sous. Et puis on possède son livre de caisse de l'exercice 1787-88, et on y trouve l'énoncé de plus d'*un million* de recette, ce qui est considérable eu égard à la valeur de l'argent à cette époque. La somme faite à la porte se monte à 444,053 l.; — les loges à l'année sont comptées pour 415,808 l.; — le produit de douze bals est de 34,059 l.; — la location du café et des boutiques donne : 2,100 l.; la présence de la reine (une fois) : 240 l.

Il y avait en outre à l'actif les redevances que les autres théâtres de Paris payaient à l'Opéra, considéré comme leur suzerain.

Le Concert spirituel abandonnait le quinzième de sa recette ; — la Comédie-Italienne donnait 40,000 l. et 2 sous (l'histoire de ce supplément grotesque de 2 sous serait à écrire); — les Variétés-Amusantes versaient 40,000 l.; — l'Ambigu-Comique, 30,000 l.;— le spectacle des Grands-Danseurs, 24,000 l.; — les

Beaujolais et les théâtres forains, ensemble 25,584 livres.

Depuis un temps immémorial la police, en effet, ne permissionnait les montreurs de curiosités, les acrobates et autres entrepreneurs de même sorte, qu'en les frappant d'un impôt au profit de l'Opéra.

Un document de l'époque nous donne le détail de ce budget vraiment honteux : on y lit, par exemple, que « le sieur Nicoud, pour avoir le droit de faire voir son singe, paiera 6 livres par an ; — que le sieur Marigny, pour faire voir ses nains, donnera 2 sous par jour ; — les géants du sieur Messuile ne sont cotés qu'à 6 liards par jour ; — les puces savantes du sieur Prejean à 23 livres par an ; — le crocodile du sieur Albini à 1 livre par mois, etc. »

Voilà qui est bien misérable ; et il faut avouer que le seigneur Opéra avait des procédés de corsaire envers tout ce petit monde.

Et si les forains se montraient récalcitrants, M. le surintendant des spectacles leur infligeait des punitions d'une invention cruelle. Une fois c'est le sieur Colon qui est « condamné à n'avoir que la liberté de montrer des marionnettes et quelques acteurs *derrière une toile.* » Puis c'est le sieur Clément de l'Ornaison « qui ne pourra faire chanter sur son théâtre *aucun personnage ;* ils n'y feront qu'un jeu pantomime, tandis que *d'autres acteurs* chanteront et parleront *dans les coulisses ;* il sera assujetti à avoir sur

son avant-scène *un rideau de gaze* entre les spectateurs et les acteurs, etc. » (Ces dures pratiques n'ont pris fin qu'après la révolution de 1830.)

L'Opéra n'en subit pas moins un déficit de plus de 150,000 livres en l'année 1788. La vraie cause du mal était dans les abus séculaires qui rendaient impossible la gestion de ses finances. Et aucune main n'était assez forte ou adroite pour les déraciner. L'indiscipline des chanteurs et des danseurs avait surtout pris des proportions qui la rendaient irrémédiable. Et c'est ainsi qu'aux dernières années de l'ancien régime on retrouve dans l'administration et le personnel de l'Opéra cet esprit de révolte, qui alors, en France, se respirait avec l'air.

Là, sur un demi-arpent de terrain parqueté, s'accomplissent des révolutions et des contre-révolutions. On bâcle des règlements qu'il faut aussitôt amender, rapporter, refaire. Le pouvoir exécutif est tantôt absolu, tantôt constitutionnel à divers degrés. Et puis il est renversé, et puis il est restauré, et puis personne n'est content.

La vérité, comme nous l'avons dit, est que le budget de la maison, comme celui de la France, était dans un piteux état, d'où il résultait une inquiétude qui troublait toutes les cervelles. La Ville jetait bien dans le gouffre du déficit la somme annuelle de quatre-vingt mille livres. Mais le cadeau était insuffisant. M. Amelot, ministre de Paris, ne s'en autorisait pas

moins pour mettre la main aux affaires de l'Opéra ; et c'était une cause de conflit de plus.

De son côté, M. Papillon de la Ferté, surintendant des Menus, et représentant la cour, avait aussi ses droits. Sous ces deux fonctionnaires, et, d'autre part, tenu en échec par un comité d'artistes sociétaires, se débattait le pauvre directeur dont l'autorité était illusoire. Confusion de pouvoirs, intrigues, menées soutérraines, anarchie !

M. Amelot en écrit à M. de la Ferté sur un ton découragé :

« En vérité, Monsieur, je sens qu'il faut une patience plus qu'humaine pour conduire l'*indécrottable* machine de l'Opéra ! » Puis il passe à l'article des incessants refus de service du personnel : « Pour madame Saint-Huberty, dit-il, il ne faut pas aller par deux chemins ; si elle refuse obstinément de chanter mardi, mandez-le moi, et je vous enverrai un ordre du roi pour la faire mettre en prison. »

Le directeur de l'Opéra était alors Dauvergne, musicien de valeur, celui-là même qui, en 1753, avait eu la bonne fortune de composer *les Troqueurs* (dont nous avons parlé dans un chapitre précédent), et qui sont considérés par les historiens comme le premier opéra-comique français.

De guerre lasse, Dauvergne donne sa démission. Aussitôt les artistes de l'Opéra se déclarent en république. Mais ces sortes de gouvernements se gardent très-mal

d'ordinaire contre l'inévitable monsieur qui guette dans l'ombre le moment de saisir la dictature. Il arriva donc que le sieur Morel, impudent personnage, profita de la confusion pour accaparer toutes les prérogatives directoriales, sans d'ailleurs prendre le titre de directeur. Il eut la main très-dure.

Morel avait eu des commencements pénibles. On l'avait connu occupant, aux appointements de douze cents livres, la place de surveillant des voitures qui allaient de Paris à Versailles. Puis il s'était fait nommer commis aux Menus-Plaisirs, et avait même fini par épouser la sœur de M. de La Ferté, surintendant d'iceux.

Très-apre au gain, comme bien l'on pense, Morel se mit alors à faire le commerce des livrets d'opéra, les achetant le plus souvent à de pauvres diables de poëtes, pour les revendre sous son nom aux musiciens. Il les prenait même de toutes mains, puisque c'est lui, comme nous l'avons vu, qui signa *Panurge dans l'île des Lanternes* et *la Caravane du Caire*, qui étaient du comte de Provence (depuis Louis XVIII).

Cependant le tyrannique Morel finit par ne plus être obéi du personnel de l'Opéra. Ces messieurs, et surtout ces dames, en prenaient à leur aise avec le règlement, si règlement il y avait encore. La plupart ne se gênaient pas pour s'absenter de Paris, sans congé ; et on eût dit que leur plaisir était de faire manquer trois représentations sur cinq.

Dans cet état lamentable des choses, le roi rappela Dauvergne. La mesure pouvait devenir salutaire. Dans tous les cas elle marquait chez Louis XVI un retour à l'énergie, et corrigeait l'effet d'un règlement puéril qu'il venait d'édicter concernant l'usage des petits rideaux qui fermaient les lucarnes des loges.

Le premier acte de Dauvergne fut l'envoi au ministre d'un tableau de sa troupe, avec des commentaires sur chaque sujet. Cette pièce (qui se trouve aux Archives nationales), va nous fournir quelques renseignements édifiants sur les mœurs des artistes de l'Opéra à cette époque.

« M. Rey, — maître de musique de l'orchestre..., fait sa place souvent avec humeur, surtout lorsqu'il a perdu son argent au jeu ou à la loterie, ce qui le met dans le cas d'emprunter et dans l'impossibilité de rendre.

« M. Lays — ... est noyé de dettes, comme le sont presque tous les premiers sujets par le luxe et par le jeu.

« M. Lainez. — Cet homme est d'un caractère très-violent, s'emportant pour la moindre chose. Alors il se dit malade et cesse son service sans raison... Il doit beaucoup parce qu'il joue gros jeu.

« M. Chateaufort. — Mauvais sujet...

« Mademoiselle Saint-Huberty. — Cette femme est la plus méchante qu'il y ait à l'Opéra.

« Mademoiselle Maillard — est fort endettée.

« Mademoiselle Joinville — s'enivre, et se lève à midi. Elle n'a jamais voulu étudier.

« Mademoiselle Gavaudan aînée. — C'est elle qui, par sa méchanceté a gâté le caractère du sieur Lainez avec qui elle vit depuis longtemps.

« Mademoiselle Audinot. — Méchante femme, sans talent.

« M. Vestris. — Excellent danseur dans son genre, mais bête, insolent, impudent, ne se prêtant jamais au bien de la chose...

« M. Laurent. — Figure de magot...

« M. Jiville. — Mauvais sujet pour la conduite, et pour son talent qu'il a négligé pour courir les femmes débauchées et les tripots, dans l'un desquels il a été arrêté il y a dix jours.

« Mademoiselle Rose — se rend difficile dans le service par les mauvais conseils de son maître, le sieur Vestris père.

« Mademoiselle Hilisberg. — Encore difficile dans le service, par les mauvais conseils de son maître, le sieur Vestris père. »

Voilà une jolie société !

Mais la première réflexion qui vient à l'esprit en lisant ce tableau des mœurs d'autrefois, est que les temps sont bien changés. Aujourd'hui, en effet, les chanteurs d'opéra sont presque toujours de bons citoyens, menant une vie paisible, laborieuse, et de tout point honorable.

Nous ne laisserons pas cependant le lecteur sous l'impression du jugement que Dauvergne porte en quatre mots sur la Saint-Huberty, dont les vices de caractère d'ailleurs, nous importent peu. Et voici, comme correctif, quelques lignes empruntées aux écrits du temps qui tous célèbrent son génie de cantatrice et de tragédienne.

« Le talent de cette sublime actrice, dit Ginguené, prend sa source dans son extrême sensibilité. On peut mieux chanter un air, mais on ne saurait donner aux airs, aux récitatifs un accent plus ému, plus passionné. On ne peut avoir une action plus dramatique, un silence plus éloquent. On se rappelle encore son terrible jeu muet, son immobilité tragique, et l'effrayante expression de son visage pendant la longue ritournelle du chœur des prêtres dans *Didon*. Quelqu'un lui parlait de cette impression qu'elle paraissait éprouver et qu'elle avait communiquée à tous les spectateurs. — Je l'ai réellement éprouvée, répondit-elle ; dès la dixième mesure, je me suis sentie morte ! »

Grimm n'est pas moins chaleureux dans l'éloge : « C'est la voix de Todi, c'est le jeu de Cléron, dit-il, c'est un modèle qu'on n'a point eu sur le théâtre, et qui longtemps en servira. »

Il nous serait facile aussi de suivre la Saint-Huberty dans ses voyages en province qui n'étaient que des promenades triomphales dont tous les journaux rendaient compte.

A Marseille, la foule enivrée d'un enthousiasme tout méridional offrit à la cantatrice une fête nautique. La Saint-Huberty y prit part dans un costume grec. « L'artillerie a tonné, dit un écrivain provençal, le peuple est venu danser au son des galoubets et des tambourins autour de la reine de la fête qui reposait à la turque sur un divan. On a voulu donner ensuite à la virtuose le divertissement d'une pêche dans un immense filet qu'on n'a jamais pu tirer à cause de l'affluence incroyable du populaire. On l'a conduite après à travers une haie de pavillons illuminés, dans une maison de plaisance voisine. Pendant le bal qui suivit, madame Saint-Huberty fut placée sur une estrade entre Melpomène et Polymnie. »

L'année suivante elle était à Strasbourg où elle jouait *Didon*. Là, parmi ses plus fervents admirateurs se trouvait un lieutenant d'artillerie qui n'était encore connu que sous le nom de Bonaparte. Fanatisé par le talent de la cantatrice, le jeune officier se laissa entraîner à lui adresser les vers qu'on va lire, et qui sont impérialement mauvais :

Romains qui vous vantez d'une illustre origine,
Voyez d'où dépendait votre empire naissant :
  Didon n'eut pas de charme assez puissant
Pour arrêter la fuite où son amant s'obstine ;
Mais si l'autre Didon, ornement de ces lieux,
    Eût été reine de Carthage,
Il eût pour la servir abandonné ses dieux
Et votre beau pays serait encore sauvage !

Madame Saint-Huberty a gardé le sceptre du chant à l'Opéra jusqu'en 1790. Elle quitta alors le théâtre pour suivre dans l'émigration le comte d'Entraigues, dont elle devint bientôt la femme. Ils habitaient ensemble l'Angleterre en 1812, et ils conspiraient activement contre le gouvernement impérial. Leur domestique les assassina tous les deux pour s'emparer de leurs papiers et les vendre à la police française. Telle fut la fin tragique de « Didon. »

Le rapport de Dauvergne ne parle pas de Delboy, haute-contre, qui est resté célèbre pour la puissance extraordinaire de sa voix. Le prince de Poix qui l'avait fait entrer à l'Opéra engagea, à propos de lui, avec le comte d'Artois un pari de deux cents louis qui fit beaucoup de bruit alors. Il s'agissait de placer Delboy, par une nuit calme, sur la butte Montmartre et de lui faire pousser à pleine poitrine un *ré* aigu qui devait, selon le prince, être entendu à Saint-Denis. L'expérience fut tentée, en effet, et la formidable note arriva à destination, dit la chronique (!) Une fusée tirée de la tour de l'abbaye, apprit à Delboy que son protecteur avait gagné un pari qui eût fait hésiter M. de Crac lui-même.

Mais nous voici arrivés à la date du 14 juillet 1789.

La Bastille tombe au pouvoir du peuple de Paris. C'est le signal de la Révolution, et nous allons voir l'Opéra, tantôt de gré, tantôt de force, prendre part au grand mouvement politique et social de la fin du

dix-huitième siècle. Plus tard, sous l'empire, puis en 1814, nous assisterons à sa conversion à l'impérialisme d'abord, et au royalisme ensuite. Enfin il rentrera dans son pacifique domaine, et ne sera plus d'aucun parti. Il affectera une indifférence superbe pour la forme des gouvernements, il accrochera le drapeau et la devise qu'on voudra au-dessus de son avant-scène ; il dira de temps à autre, et avec une mauvaise grâce visible, une cantate en l'honneur du pouvoir qui le subventionne. Pour s'être mêlé de politique trois fois seulement, il s'en montrera dégoûté à tout jamais, et prendra devant les événements les plus graves l'attitude d'un philosophe désabusé.

Un fait historique qui est resté longtemps ignoré c'est que les sabres du magasin de l'Opéra servirent à donner l'assaut à la Bastille. Une lettre de Dauvergne en fait foi. (Dauvergne était toujours directeur de l'Opéra, et il avait Francœur pour associé).

Voici ce document curieux, qui est conservé aux Archives nationales.

« M. Janssen m'a fait dire hier au soir qu'un gros détachement du peuple s'était présenté à la salle de l'Opéra pour demander les armes qui pouvaient s'y trouver. Il leur a fait ouvrir l'endroit où on les tient. Ils ont pris des sabres seulement n'y ayant pas d'autres armes dont ils pussent faire usage, les haches et les massues n'étant que de carton ; après quoi ils se sont retirés tranquillement. »

Cependant le citoyen Mangin, tenant le café de l'Opéra (aujourd'hui café de la Porte-Saint-Martin), réclama plus tard une récompense au ministre de l'intérieur pour avoir fourni au peuple des hallebardes, des piques et autres armes appartenant à l'Opéra.

Les théâtres de Paris étaient fermés depuis la soirée du 12 juillet, où il y avait eu émotion populaire à l'occasion du renvoi de Necker.

Mais le roi étant venu à Paris le 17, entouré des membres de l'Assemblée nationale, et escorté de la garde bourgeoise, la paix était faite ; elle était même proclamée ; un transparent placé au-dessus de la porte de l'Hôtel-de-Ville faisait luire cette inscription : *Vive Louis XVI le père des François, et le roy d'un peuple libre !*

L'Opéra se risqua donc à faire sa réouverture le 21 juillet, en jouant *le Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau, et *les Prétendus* de Lemoyne. La représentation était donnée au bénéfice des citoyens blessés à l'attaque de la Bastille. Cependant la recette ne s'éleva qu'à la somme de 2,098 livres, y compris une somme de 240 livres venant du duc d'Orléans, et 225 livres, produit d'une quête faite dans la salle.

Une seconde représentation dut être organisée pour le dimanche 26, et toujours au profit des blessés de la Bastille, que les affiches qualifiaient de « pauvres ouvriers. » Cette appellation venait d'une lettre émanée

de l'Hôtel-de-Ville, par laquelle les divers spectacles étaient autorisés à jouer au bénéfice des « pauvres ouvriers qui avaient combattu pour la liberté et la patrie. » Les soldats des gardes-françaises qui s'étaient distingués dans les rangs du peuple, firent cependant des réclamations et exigèrent leur part sur la recette des théâtres.

La représentation du 26 avec *Œdipe à Colone* et *les Prétendus*, produisit 5,855 livres 4 sous. Signe du temps, la reine ne manqua pas de jeter une obole dans l'escarcelle des vainqueurs de *sa* Bastille; elle envoya 720 livres; et son exemple fut suivi par le comte d'Artois qui, lui, offrit 1,000 livres.

Une troisième représentation composée d'*Orphée* et de *Panurge* fut donnée le 29 juillet. La recette s'éleva à 5,188 livres, 12 sous.

Le premier ouvrage qui fut monté à l'Opéra après la prise de la Bastille, fut le *Démophon* de Vogel (22 septembre 1789). L'ouverture en est restée célèbre ; c'est une page véhémente, hardie de forme, et qui fut acclamée dès le premier soir. Elle a survécu à la partition. On l'a exécutée pendant très-longtemps en l'intercalant dans le ballet de *Psyché*, qui fut, en effet, de toutes les compositions chorégraphiques celle qui a obtenu le plus grand nombre de représentations. *Psyché* n'a pas figuré moins de neuf cent vingt-cinq fois sur l'affiche de l'Opéra. L'ouverture de *Démophon* a même été jouée souvent, sans raison, et

pour le seul plaisir, au commencement du spectacle. Celle du *Jeune Henry* eut plus tard le même sort glorieux à l'Opéra-Comique.

Puis nous voyons reparaître le médiocre et infatigable Lemoyne à qui la vogue inespérée des *Prétendus* donne le droit de faire représenter coup sur coup trois opéras dans l'espace de sept mois. A ce jeu il perdit sa réputation, et on fut même un temps très-long sans entendre parler de lui.

Du reste, il faut bien reconnaître que si l'histoire des temps révolutionnaires à l'Opéra présente des particularités piquantes, et qui peuvent intéresser les collecteurs d'anecdotes significatives, elle n'est par contre que d'un intérêt assez secondaire au point de vue de la musique.

Pourtant un fait considérable est à signaler : la liberté des théâtres, décrétée dès 1791, devait profiter à l'art national en multipliant les scènes lyriques dans Paris, et, par suite, en offrant aux compositeurs de plus grandes facilités pour faire jouer leurs œuvres. De beaux talents se sont formés qui se seraient éternellement ignorés sans l'occasion qui leur était donnée de s'exercer; et l'Opéra devait, dans un avenir prochain, bénéficier de cette plus-value de la musique française.

En attendant, il fallait se contenter d'élucubrations sans originalité, et qui sentaient le pastiche en se rapportant tantôt à la manière de Gluck tantôt à celle

de Piccini. Toutefois on peut dire que le style de Gluck jouissait de plus de faveur à l'Opéra que celui de son rival. La tradition de Piccini et de ses mélodieux opéras, devait, en effet, se continuer au Théâtre-Italien qui s'était constitué en 1789.

Cependant Méhul débuta à l'Opéra en donnant *Cora ;* mais il retourna aussitôt à l'Opéra-Comique où il se sentait attiré par le succès de son *Euphrosine.* Méhul, Chérubini et Gossec sont les figures marquantes de cette époque. Mais la place leur était disputée par Miller, auteur du ballet de *Psyché*, par Champein qui signait *le Portrait*, ou *la Divinité du sauvage*, par Langlé qui donnait *Corisandre*, par Candeille qui refaisait *Castor et Pollux*, l'opéra de Rameau, par Jadin, auteur de *l'Heureux stratagème*, par Lefroid de Mereaux, qui faisait exécuter *Œdipe à Thèbes.*

Ces noms inédits furent imprimés sur les affiches dans le cours des années 1790 et 1791. L'Opéra, comme on le voit, était devenu plus libéral. Au moment où un immense besoin de rénovation tenait la vieille société, le premier théâtre lyrique de la nation entrait délibérément dans le mouvement, et cherchait, de la meilleure foi du monde, à s'inoculer un sang plus jeune.

Par exemple, il était fidèle à sa troupe où brillaient Rousseau, Lainez, Lays, Chéron, Chardini, Dufresne, Moreau, Adrien, mesdemoiselles Maillard, Chameroy, Gavaudan, Mullot, Roussellois.

Mademoiselle Roussellois a eu une des carrières les plus longues qu'on ait jamais constatée dans les annales du théâtre; elle jouait encore les rôles de duègne à Bruxelles en 1838.

Adrien était élève de cette école de chant qui a précédé le Conservatoire (et au profit de laquelle Louis XVI avait frappé toute musique imprimée de l'impôt du timbre). Il s'était donné la mission d'accomplir définitivement la réforme des costumes commencée jadis par mademoiselle Sallé, et continuée depuis par Noverre. Mais il avait fort à faire pour soutenir presque seul cette guerre contre la toute puissante routine. Dans *Œdipe à Thèbes* où il faisait un esclave qui sortait de prison, il déchiqueta à coups de ciseaux le trop beau costume que le tailleur lui avait apporté, et parut sur la scène couvert de loques hideuses, mais vraisemblables. Le public lui tint compte de son intelligente audace. Pourtant il paraît que l'Opéra lui retint le prix du costume sur ses appointements.

Ce ne fut qu'en 1791 que les noms des chanteurs et des danseurs parurent sur les affiches, ainsi que cela se pratiquait depuis longtemps en Angleterre.

Du reste les affiches changèrent d'aspect à partir du 25 juin de la même année. Le roi et la reine capturés à Varennes, sont ramenés à Paris; et ce jour-là, pour se mettre au degré de tiédeur des sentiments populaires, l'Opéra prit la dénomination « d'Opéra, »

tout court. Il cessa de se qualifier « d'Académie royale. »

Le 22 juillet de la même année, l'Assemblée nationale rendit un décret, qui est encore en vigueur, et par lequel il était ordonné que les affiches de théâtre seraient imprimées sur papier de couleur pour les distinguer de celles du gouvernement auxquelles le papier blanc était réservé. Elles étaient de très-petite dimension ; et ce n'est qu'en 1814 que leur format a été subitement doublé pour être triplé et quadruplé plus tard.

L'usage (encore observé) de coller l'affiche de l'Opéra en tête des autres, remonte à la corporation des quarante afficheurs instituée en 1721. Et il ne paraît pas que ce droit de préséance ait été jamais méconnu. Mercier en parle dans son *Tableau de Paris* : « Les affiches de spectacle, dit-il, ne manquent point d'être appliquées aux murailles dès le matin. Elles observent entre elles un certain rang; celle de l'Opéra domine les autres; les spectacles forains se rangent de côté, comme par respect pour les grands théâtres. Les places pour le placage sont aussi bien observées que dans un cercle de gens du monde. »

Beaucoup d'historiens attribuent l'invention des affiches de théâtre à Cosme d'Oviedo, auteur espagnol, qui florissait quelques années avant Cervantes.

La municipalité de Paris, dès les premiers temps de la Révolution, découragea les joies du carnaval, et

finit même par supprimer les bals masqués de l'Opéra. Mais les jarrets ne perdent jamais leurs droits ; aussi de nombreux bals publics ne tardèrent pas à s'ouvrir dans Paris. Et le rédacteur du *Calendrier historique* se montre très-accommodant sur ce chapitre ; il ne tient pas plus qu'il ne faut au plaisir suranné de se déguiser en carnaval. Écoutez parler ce philosophe :

« La prudence du gouvernement ayant défendu les masques, les bals de l'Opéra n'ont pas eu lieu. Cependant il y a eu dans tous les quartiers de Paris de nombreuses *assemblées de dames*, et de toute façon, pour la santé et le plaisir des yeux, ce n'est pas un mal que l'on danse à visage découvert. »

Le plus triste était le déficit que cette « prudence » exagérée causait dans les finances de l'Opéra qui étaient déjà bien compromises par la réduction du nombre des loges louées à l'année.

Pourtant en 1791 les loges de la cour continuaient à être payées. Celle de la reine était cotée 7,000 livres ; celle du duc d'Orléans, 7,000 ; celle de madame de Lamballe, 3,600.

D'autre part encore l'Opéra bénéficiait depuis 1789 de la suppression du droit des pauvres, de ce trop fameux impôt qui est encore aujourd'hui l'objet de contestations si vives.

Qu'on nous permette à ce propos de jeter un coup d'œil sur le passé.

La première fois qu'il est fait mention du droit des

pauvres, c'est dans une ordonnance de Charles VI concernant la communauté des Ménétriers. Il y est dit que, « les Menestriers seront tenuz de demander et cueillir l'aumosne de l'hospital Saint-Julien aux nopces où ils seront louez » (1407).

Charles VI, qui peut-être était déjà disposé à la folie, ne se doutait guère qu'il soulevait une question qui, quatre siècles et demi plus tard, ne serait pas encore résolue. Toujours est-il que depuis ce temps l'impôt arbitraire, dont sont frappés les théâtres, n'a cessé d'être perçu que dans de rares occasions, et pour être presque aussitôt rétabli.

Voici d'ailleurs quelques faits, avec leurs dates, qui pourraient servir de jalons pour une histoire du droit des pauvres :

1541 ; arrêt du parlement de Paris qui enjoint aux comédiens de la confrérie de la Passion, de compter aux pauvres mille livres tournois, sauf à ordonner une plus grande somme.

1699 ; lettre patente de Louis XIV, disant : « Il sera levé et reçu au profit de l'hospital général un sixième en sus des sommes déjà prélevées. »

1701 ; nouvelle lettre patente prescrivant « qu'il sera payé au receveur de l'hôpital le sixième de toutes les sommes qui seront reçues sans aucune diminution, ni retranchement. »

1716 ; ordonnance qui ajoute un neuvième au sixième de la recette déjà perçu.

1789 ; le droit des pauvres est supprimé.

1790 ; il est rétabli pour les théâtres de création nouvelle.

An V ; décret fixant ce droit à un décime par place dans tous les théâtres de la République.

La législation actuelle date de 1840, elle impose les théâtres d'un onzième de leur recette brute.

Mais reprenons notre récit.

Nous sommes au mardi 2 octobre 1792. Ce jour-là l'Opéra se déclare patriote, en attendant le moment très-prochain où il va faire sa profession de foi républicaine. L'affiche annonçait la première représentation de *l'Hymne à la Liberté* qui devait quelques jours plus tard prendre le titre définitif de *l'Offrande à la Liberté*. C'était une sorte d'intermède, chantant et dansant qui rappelait, par la forme, les anciens opéras-ballet. *La Marseillaise* de Rouget de Lisle en faisait le fond. Pierre Gardel avait imaginé de mettre en action l'hymne national dont la popularité était à son aurore ; et il s'était montré habile à en faire l'application à la scène. On le loua généralement pour son idée de faire dire à genoux le dernier couplet : *Amour sacré de la patrie...* auquel il prêtait ainsi un sens extatique en harmonie avec les sentiments de l'époque.

En effet, à la date d'octobre 1792, et bien qu'on fût aux premiers jours de la République, l'idée de patrie était prédominante et remplissait tous les cœurs

d'un saint enthousiasme. L'ennemi était à nos frontières et le besoin le plus pressant était de le repousser. Il ne nous est que trop facile, à nous, témoins de l'invasion de 1870, d'entrer dans les sentiments de nos pères de 1792, et de nous figurer l'état d'enivrement où pouvait les jeter les capiteuses strophes de *la Marseillaise*. La patrie était « en danger ; » la jeunesse prenait les armes et le chant belliqueux de Rouget de Lisle marquait le pas aux soldats qui de toute part sortaient du sol menacé.

La Marseillaise composée à Strasbourg, en une nuit de fièvre et de colère, avait d'abord été répandue dans le Midi par un commis-voyageur ; un bataillon de fédérés marseillais l'avait ensuite apportée à Paris. De là son nom.

Mais les premières éditions n'en sont pas sans reproche ; la phrase, quoique entraînante et chaleureuse, y est un peu gauche, et l'accompagnement incorrect. Ce fut Gossec qui, moyennant quelques retouches d'artiste, dégagea le sens véritable de cette sublime mélodie. Il plaça notamment sous le chant une harmonie puissante et colorée. C'est donc dans *l'Offrande à la Liberté* qu'on trouve pour la première fois *la Marseillaise* sous sa forme définitive.

Gossec a depuis marqué par son ardeur à composer des chants pour les fêtes de la Révolution ; *l'Hymne à l'Humanité*, *le Chant du 14 Juillet*, *l'Hymne à l'Être suprême*, etc..., sont signés de lui. Sa fécon-

dité débordante lui valut même cet avertissement dans un journal de l'époque.

« Quelques artistes se plaignent de ce que le citoyen Gossec s'est arrogé le privilége exclusif des fêtes civiques. Ces préférences blessent l'égalité, la liberté; c'est une aristocratie digne de l'ancien régime que d'étouffer le talent de ses frères. Le citoyen Gossec, homme libre, doit savoir que les succès obtenus imposent l'obligation de se prêter à ceux de ses semblables. »

L'accusation était excessive, car « les frères » de Gossec eurent presque tous une belle place au soleil de l'art républicain. Méhul a composé *le Chant du départ* qui est un chef-d'œuvre et *le Cri de la patrie contre les jacobins;* Martini, le *Chant du* 1er *vendémiaire;* Pleyel, *l'Hymne à la liberté* (sur des paroles de Rouget de Lisle); Cherubini, *l'Ode sur le* 18 *fructidor;* Berton, *l'Hymne pour la fête de l'agriculture;* Lesueur, *le Chant du* 9 *thermidor;* Grétry, *l'Arbre de la liberté*, etc...

A dater de *l'Offrande à la liberté* qui avait obtenu tant de succès, l'Opéra se mit au service de la République. Sans renoncer tout d'abord à son répertoire consacré, il s'en fit un autre dont il prit les éléments dans les événements contemporains. Rameau avait fait autrefois la gageure de mettre en chansons *la Gazette de Hollande*. L'Opéra reprenait en quelque sorte l'idée de Rameau, et il mettait, ou peu s'en fallait, *le Moni-*

teur en musique. Il ne se passait rien aux armées qui ne fût pour lui matière à partition chantante et même dansante. Les pièces de circonstance qu'il donnait à profusion traduisaient en rimes et en notes les bulletins de la guerre. Sur le théâtre d'*Iphigénie* et de *Didon* ce n'étaient plus que roulements de tambour, coups de canon, appels de clairon. L'Opéra qui depuis un siècle et demi avait été un Olympe païen, s'était tout à coup changé en un camp. Sans compter que pour plus d'excitation les auteurs mettaient à la scène les généraux qui combattaient alors la coalition européenne; et ils les appelaient par leur nom. On voyait, par exemple, Wimpfen défendant Thionville, en musique et Beaurepaire refusant dans le même idiome de rendre la place de Verdun.

Le public était très-curieux de ces spectacles émouvants. La preuve en est dans les 444,579 livres de recette que l'Opéra fit pendant l'exercice 1792-1793.

Du reste c'était dans tout Paris une fureur inexprimable pour le théâtre; et sur les soixante et quelques scènes qui s'étaient montées depuis 1791, on n'en comptait pas moins de dix-huit sur lesquelles on jouait l'opéra et l'opéra-comique. Aux jours où le pain manqua, les Parisiens trompèrent leur faim en allant au théâtre et leurs ventres affamés eurent encore des oreilles.

Le 27 janvier 1793, six jours après l'exécution de Louis XVI, Gossec faisait représenter une sorte de

pendant à son *Offrande à la liberté*. Ce nouveau « divertissement lyrique » comme disait le programme, était intitulé *le Triomphe de la République* ou *le Camp de Grandpré*. On y entendait aussi *la Marseillaise*. Après vint *la Patrie reconnaissante* ou *l'Apothéose de Beaurepaire;* puis, et comme repos, un ballet mythologique : *Le Jugement de Pâris*, dont la musique était de Méhul.

Mais le fait le plus considérable que nous ayons à relever, c'est la première représentation des *Noces de Figaro* de Mozart, donnée le 20 mars 1793. Il y a, en effet, dans cet événement rapproché de sa date quelque chose qui confondra ceux de nos lecteurs dont les études n'ont point porté spécialement sur l'histoire des mœurs pendant la Révolution. Il faut pourtant savoir qu'au moment de la Terreur, et malgré la haine sanglante des partis, il y avait encore une masse bourgeoise qui gardait sa tiédeur traditionnelle. Le public des théâtres s'y recrutait ; et, quand on y pense, la raison n'est pas offusquée de ce que chaque soir quelques milliers de Parisiens s'enfermaient dans les salles de spectacle pour y respirer un air moins enflammé de colère que celui du dehors.

L'opéra de Mozart, œuvre exquise, douce à l'oreille, et d'un charme qui va au plus profond du cœur, était donc le bien venu au moment de la tourmente. Mais le succès en fut compromis par la singulière idée qu'avait eu le traducteur Notaris de remplacer les récita-

tifs par la prose de Beaumarchais. Les chanteurs de l'Opéra ne sachant point jouer la comédie parlée, parurent gênés aux endroits de leurs rôles où ils n'avaient pas à chanter. Et puis le spectacle était d'une longueur à décourager la bonne volonté du dilettantisme.

Figaro était représenté par Lays ; le Conte, par Adrien ; la Comtesse, par madame Ponteuil ; Chérubin, par madame Henry ; Suzanne, par madame Gavaudan ; etc.

Les journaux de l'époque n'ont point trop pataugé dans le compte rendu d'une musique qui était alors si nouvelle pour toutes les oreilles françaises :

Voici ce qu'en dit le *Journal général de France :* « La comédie est ornée de la superbe musique de Mozart, artiste distingué, mort depuis deux ans, à Vienne, au service de l'empereur ; cette musique porte le cachet des plus grands maîtres ; deux finales, surtout celui du second acte, sont des chefs-d'œuvre ; le génie, la vigueur et l'élégance s'y font remarquer. »

Le Moniteur se montre également satisfait : « La musique, dit-il, a paru belle, riche d'harmonie et travaillée avec beaucoup d'art. »

Quant au *Journal de Paris*, bien qu'il écrive le nom de Mozart avec l'orthographe « Mozzard, » il ne traite pas moins l'auteur des *Noces de Figaro* de « célèbre compositeur dans la partie instrumentale » ; et il dit que l'œuvre qui vient d'être exécutée à l'Opéra

« a des beautés qui font regretter la perte de l'auteur. »

Mais le plus curieux feuilleton qui ait été écrit sur *les Noces de Figaro*, est encore la lettre que Beaumarchais adressa aux acteurs de l'Opéra. En voici quelques passages, où il leur fait part de ses observations, notamment en ce qui concerne la partie chorégraphique :

« L'unique désir que j'ai d'être utile à votre spectacle, m'a fait vaincre la répugnance que j'ai de m'occuper d'autre chose que d'étriller tous les chiens qui m'aboient... Il faut à votre théâtre plus de mouvement et de variété. Jetant par la fenêtre l'amour-propre d'auteur, j'ai réuni le troisième acte avec le quatrième. Il y aura moins de comédie et le chant sera rapproché ; la pièce deviendra plus courte et un beau ballet pour la noce terminera *le Mariage*. Le génie de la pièce indique assez de quelle dégaîne ce ballet doit trotter. Ce sont moins des danses françaises, que le genre vif et grenadin des Maures dont les Espagnols ont conservé les goûts, une noce de Gamache à peu près...

« Je désirerais entre le premier et le deuxième acte la répétition désordonnée d'un ballet vif quelconque, et qui ressemblerait aux répétitions du foyer. Des mutineries d'actrices, la colère du maître de ballet, les rires de quelques jeunes danseurs, des morceaux entamés, point finis, et une impatience générale qui amènerait une espèce de farandole, etc... Cette façon de traiter un ballet appartiendrait à cette folle journée

et aurait l'air de préparer la fête que Figaro a imaginée. Si vous ne faites pas un effort pour réchauffer cette pièce il vaudrait mieux l'abandonner. »

Il est à supposer que les acteurs de l'Opéra, sachant que la partie était aventurée, avaient demandé une consultation à Beaumarchais, qui leur aurait répondu par ce mémoire motivé.

Nous ne saurions dire si ses observations ont été suivies d'effet ; mais ce qui est certain, c'est que l'œuvre de Mozart, quoique goûtée des connaisseurs, ne fut jouée que cinq fois. La recette du premier soir avait été de 5035 livres, 13 sous ; celle du cinquième tomba à 448 livres, 8 sous.

Du reste les représentations des *Noces de Figaro* avaient été interrompues une première fois au commencement du mois d'avril. On venait d'apprendre que le général Dumouriez était passé à l'ennemi avec une partie de son état-major, et l'Opéra avait fait relâche pendant une décade, en signe de deuil.

Les pièces patriotiques et de circonstance, les « sans-culottides, » comme on les appelait, continuèrent à être à l'ordre du jour. Bientôt parut *le Siége de Thionville*, dont la musique était de Jadin, et on peut dire aussi de l'armurier du théâtre, car la partition était agrémentée par le bruit répété de la mousqueterie. Point de rôle de femme dans cet opéra militaire, où Chéron représentait le général Wimpfen ; Lefebvre, Merlin de Thionville ; Chardini, le Maire ; Dufresne,

d'Autichamp. Un régiment de gendarmes avait été engagé pour figurer avec armes et bagages dans *le Siége de Thionville ;* il partit même inopinément un matin de juillet pour la guerre, pour la vraie guerre, et on fut obligé le soir de faire relâche, faute de comparses.

Le Siége de Thionville plut infiniment au public, et non moins à la Commune qui avait toujours l'œil sur l'Opéra soupçonné « de corrompre l'esprit public et d'influer d'une manière funeste sur la Révolution. » La Commune prit donc un arrêté qui enjoignait : « *Le Siége de Thionville* sera représenté gratis et pour l'amusement des sans-culottes, qui jusqu'à ce moment ont été les vrais défenseurs de la liberté et les soutiens de la démocratie. »

A partir de ce moment, les représentations gratuites furent très-fréquentes à l'Opéra comme aux autres théâtres. Elles étaient annoncées par cette mention qu'on lisait en tête des affiches : De par et pour le Peuple. Mais il est juste de dire que la Commune de Paris allouait en ce cas au théâtre une somme équivalant à la plus forte recette possible. Il y eut même, en 1794, un fonds de 100,000 livres affecté à ce service.

Du reste, si la République a été accusée d'avoir tyrannisé l'Opéra, elle était du moins parvenue à discipliner son personnel, en quoi elle avait été plus heureuse que la monarchie. Il est vrai que les moyens

énergiques ne lui répugnaient pas. Pour avoir refusé de jouer gratis *le Siége de Thionville*, et aussi à cause de leurs sentiments contre-révolutionnaires, les directeurs Cellerier et Francœur furent décrétés d'arrestation. Francœur passa un an à la Force; quant à Cellerier, il parvint à échapper à la police.

Ils furent remplacés par un comité composé de Lays, chanteur ; Rey, chef d'orchestre ; Rochefort, deuxième chef d'orchestre, Lasuze, maître de chant, etc. La Commune n'avait donné le pouvoir à ces citoyens que sur l'engagement pris par eux « de purger la scène lyrique de tous les ouvrages qui blessaient les principes de liberté et d'égalité que la constitution a consacrés, et de leur substituer des ouvrages patriotiques. » On savait, en outre, qu'Hébert, alors très-puissant et très-redouté, observait de près l'Opéra auquel il prenait un vif intérêt, et qu'il accordait toute sa confiance à Lays, son ami et coreligionnaire politique.

Il faut reconnaître que si l'art ne prospéra guère sous le comité directeur, du moins l'Opéra se signala par une activité extraordinaire. Au *Siége de Thionville* succédèrent à courte échéance, *Fabius*, de Méréaux, qui obtint un succès éclatant ; *La Montagne*, ou *la Fondation de la Liberté; Miltiade à Marathon*, de Lemoyne ; *les Muses*, ou *le Triomphe d'Apollon*, ballet, dont la musique était du harpiste Ragué. L'année 1793, marquée autrement dans les annales politiques, est signalée à l'Opéra par un bilan de neuf

ouvrages, dont deux ballets, formant un total de dix-neuf actes.

Presque toutes les représentations se terminaient par *l'Offrande à la Liberté* qui, ainsi que nous l'avons vu, avait inauguré le répertoire révolutionnaire. Et comme mademoiselle Maillard y figurait la Liberté, il advint à la longue que le rôle s'incarna en elle, et que la foule, qui ne comprend guère les fictions sans leur donner un corps, finit par ne plus voir la déesse que sous les traits de la belle mortelle qui la représentait à ses yeux.

Si bien que mademoiselle Maillard dut continuer son personnage à la ville, et le jouer dans toutes les fêtes civiques. C'est ainsi qu'elle fut obligée d'aller en costume de théâtre se faire adorer au temple de la Raison, ci-devant Notre-Dame. Et cela en dépit de ses sentiments royalistes, dont elle ne faisait pas mystère.

La femme du libraire Momoro représentait la Raison à côté d'elle. L'Égalité et la Fraternité apparaissaient sous les traits charmants de madame Duchamp et de mademoiselle Florigny de l'Opéra.

C'était du reste l'Opéra qui avait été pris comme tapissier et machiniste pour approprier la vieille église au nouveau culte. Et non seulement il avait prêté ses décorateurs et ses costumiers, mais encore tout son personnel du chant, de la danse et de l'orchestre.

La même obligation lui avait été imposée lors du couronnement des bustes de Marat et de Lepelletier.

Ses artistes de la scène avaient dû figurer en costume sur le boulevard Saint-Martin, où la fête avait lieu.

L'année 1794 s'ouvre à l'Opéra par un « tableau patriotique » en un acte, dont voici le titre amphigourique : *Toute la Grèce* ou *Ce que peut la Liberté*, Les paroles en étaient de ce fantasque Beffroy de Reigny qui signait « le cousin Jacques ; » et la musique avait été composée par le trop fécond Lemoyne, qui commençait à reprendre pied à l'Opéra, en dépit de ses nombreux échecs.

Puis vint *Horatius Coclès*, pièce romaine, qui par voie d'allusion, se rapportait encore aux événements contemporains. De la partition, qui est signée Méhul, il n'est guère resté que l'ouverture, laquelle présente cette particularité qu'on y entendait pour la première fois résonner quatre cors, au lieu de deux qui était le nombre adopté.

Toulon soumis fut donné quelques semaines plus tard, mais sans grand retentissement.

Enfin l'Opéra, pour ses adieux à la salle de la Porte-Saint-Martin, représenta, le 5 avril 1794, *la Réunion du 10 août*, ou *l'Inauguration de la République française*, sans-culottide en 5 actes, de Moline et Bouquier, membre de la Convention nationale ; musique de Porta. Le comité de Salut public subventionna spécialement l'Opéra pour que cette pièce fût montée avec un luxe inaccoutumé. Tous les décors, qui étaient neufs, produisirent le plus grand effet : C'était d'abord

la place de la Bastille ; puis successivement le boulevard des Italiens, la place de la Révolution, les Invalides et le Champ-de-Mars. Un nombreux personnel de choristes suivait cet itinéraire en chantant des hymnes à la louange de la Patrie, de la Liberté et de l'Être-Suprême. Mademoiselle Maillard conduisait le cortége, montée à califourchon sur un canon.

Après quoi, comme un locataire capricieux, l'Opéra déménagea pour la huitième fois, et alla se loger dans sa neuvième salle.

IX

SALLE DE LA RUE DE RICHELIEU

(1794)

La municipalité parisienne avait déjà songé à gratifier l'Opéra d'une salle définitive. En mars 1792, elle cédait (et pour trente ans!) la direction de ce théâtre à Francœur et à Cellerier. Un acte avait été passé par-devant notaire, et une de ses clauses portait que les terrains des écuries et du manége des Tuileries seraient livrés aux deux directeurs « pour y construire une nouvelle salle d'opéra et d'autres bâtiments de spéculation ». Selon toute apparence même, l'architecte Cellerier n'avait été adjoint à Francœur que dans ce but.

L'Assemblée nationale mit des entraves au projet, qui fut presque aussitôt abandonné.

Pourtant le théâtre de la Porte-Saint-Martin était

condamné, car le miracle de sa construction en quatre-vingt-six jours était une cause de défiance sur sa solidité.

Il fallait aviser.

Le 27 germinal an II, c'est-à-dire le 14 avril 1794, le Comité de salut public trancha la question par l'arrêté suivant :

« L'Opéra-National sera transféré sans délai au Théâtre-National, rue de la Loi ; le spectacle qui occupait ce théâtre sera transféré sans délai à celui du faubourg Saint-Germain ; des commissaires seront nommés pour régler les frais nécessaires à la translation et aux indemnités légitimes, ainsi que pour préparer au Comité le travail sur la liquidation des propriétaires et des créanciers de ces deux spectacles. »

Voilà qui paraît clair. Pourtant, les deux théâtres mis en cause montrèrent d'abord beaucoup d'hésitation à obéir. Aussi, et pour couper au plus court, la citoyenne Montansier fut incarcérée sous l'accusation d'avoir voulu mettre le feu à la Bibliothèque nationale en bâtissant méchamment une salle de spectacle dans son voisinage, et son théâtre de la rue de la Loi, ci-devant de Richelieu, fut confisqué au profit de l'Opéra. Il est juste d'ajouter que la pauvre expropriée sortit de prison l'année suivante, et que le gouvernement lui alloua une indemnité de huit millions, en assignats.

C'était, en effet, mademoiselle Montansier, direc-

trice de divers spectacles, qui était propriétaire du théâtre de la rue de la Loi. Elle l'avait fait construire, quelques années auparavant, par le célèbre architecte Victor Louis, auteur du magnifique théâtre de Bordeaux, ainsi que de la salle des Variétés-Amusantes (actuellement occupée par la Comédie-Française).

Cet habile artiste, homme de savoir et de goût, a été un des créateurs du « style Louis XVI », c'est-à-dire de ce composé harmonieux où les lignes droites, déjà plus prédominantes qu'aux époques antérieures, soutiennent par leur rigidité les ornements contournés, tout ce lacis de guirlandes, d'arabesques, de festons, dont la grâce, dégénérée en fadeur, avait été jusque-là comme une expression des mœurs efféminées du siècle. Il est visible, d'ailleurs, qu'aux approches de la Révolution tous les arts subissent la même influence et inclinent vers une certaine austérité. En architecture, Victor Louis remplace Gabriel et Soufflot; en peinture, David fait revivre l'antiquité grecque et romaine, tandis que les bergères de Boucher et les arlequins de Watteau se démodent. La musique aussi, la musique cette sensitive, dénonce les tendances de l'esprit social en ces années où le ciel se couvrait de nuages annonçant la tempête. Gluck était venu, et les mâles accents de sa déclamation avaient fait sentir la mièvrerie de Rameau et de ses ariettes chlorotiques.

La salle bâtie aux frais de mademoiselle Montansier s'élevait sur le terrain où nous voyons aujour-

d'hui le square Louvois. Elle n'avait pas un grand aspect à l'extérieur; mais l'intérieur était un chef-d'œuvre d'élégance dans le style le plus pompeux et le plus noble. On y comptait cinq rangs de loges, y compris les baignoires. Le nombre des places y était d'environ seize cent cinquante, et le parterre était garni de banquettes. A ce propos même, *la Décade philosophique* fait une belle tirade humanitaire dans laquelle, il est vrai, elle oublie que le parterre assis n'était pas une innovation, puisque la salle des Menus-Plaisirs avait déjà présenté le même avantage.

« Ce changement, dit-elle, était commandé par le bon-sens et le respect que l'on doit au peuple. On ne conçoit pas comment, depuis la Révolution, il existait encore des théâtres où l'on eût l'insolence d'entasser des citoyens français debout, à la gêne, dans un bas-fond, le tout pour les amuser! Au moins le public pourra-t-il écouter de la belle musique sans être au supplice, et voir de magnifiques ballets sans tendre le col. »

Le Journal de Paris est intéressant à citer aussi : « Après avoir manifesté l'intention de donner aux arts toute leur énergie, il était naturel que le gouvernement républicain s'occuperait de l'Opéra qui les réunit tous... Un des premiers effets de sa protection a donc été de replacer l'Opéra sous la dénomination plus vraie de Théâtre-des-Arts dans le quartier d'où jamais il n'aurait dû sortir. Cet avantage n'est pas le

seul que cet établissement ait reçu de la faveur nationale... Le prix modéré des différentes places rendra la fréquentation de l'Opéra plus facile. Il ne sera plus ce qu'il était auparavant, le spectacle exclusif des riches. »

La salle de la rue de la Loi avait, quant à sa décoration intérieure, une ressemblance marquée avec celle de la rue Le Peletier que nous avons tous connue. Nous en dirons la raison quand le moment en sera venu. Elle avait été entièrement remise à neuf pour recevoir l'Opéra, qui changea son nom en s'y installant, et qui s'appela le Théâtre-des-Arts. Ce déménagement, ordonné, comme nous l'avons dit, par le Comité de salut public, ne s'effectua qu'après la chute de Robespierre.

Le Théâtre-des-Arts inaugura son nouveau domicile le 7 août 1794. Il donna, ce soir-là, sa pièce en vogue, *la Réunion du 10 août*, à laquelle les auteurs avaient ajouté un prologue de circonstance.

Les événements du 9 thermidor sont déjà loin, et le répertoire révolutionnaire se continue. Grétry y travaille avec un zèle furieux qu'assurément bien des gens aujourd'hui ne peuvent supposer à un musicien si coquet et si musqué. Les deux premiers opéras inédits donnés au Théâtre-des-Arts sont de lui : c'est *Denys le Tyran, maître d'école à Corinthe;* c'est ensuite *la Rosière républicaine*, qui met le catholicisme en habits de carnaval. On voyait, dans cet opéra bouf-

fon, des sans-culottes danser la carmagnole avec des religieuses ; une statue de la Raison placée sur l'autel d'une église..... Mais la scène à effet était celle du curé déchirant son bréviaire, « hochet de l'enfance du monde », et jetant aux orties sa soutane, sa « lévite immonde ». Il partait ensuite pour Rome, où il tenterait de convertir le pape au culte de la Raison ; il lui dirait :

Reprends, reprends ta dignité ;
Sois aussi de la fête,
Et place sur ta tête,
Le bonnet de la Liberté. (*Bis.*)
Au diable la marotte !
Au diable la calotte !
Je te fais sans-culotte,
Moi,
Je te fais sans-culotte !

Et le chœur s'exclamait par deux fois :

Le pape sans-culotte ! (*Bis.*)

Ce fut dans la *Rosière républicaine* qu'on entendit pour la première fois un orgue d'église sur la scène. Il est assez piquant que le pieux instrument ait été introduit à l'Opéra sous couleur de voltairianisme (septembre 1794).

Pendant l'année qui suit, le Théâtre-des-Arts se livre à la paresse. Il ne sort guère de sa torpeur que pour suivre tant bien que mal les événements en chantant quelques hymnes et cantates. Mais parmi ces œuvres

de courte haleine, il en est une qui est certainement la plus grande et sublime page de musique patriotique après *la Marseillaise :* c'est *le Chant du Départ*, dont les paroles sont, comme l'on sait, de Marie-Joseph Chénier, et la musique de Méhul. Cette mélodie radieuse, confiante en la victoire, et qui a longtemps échauffé le cœur de nos soldats, a été entendue pour la première fois à l'Opéra de la rue de la Loi, le 29 septembre 1794.

Le spectacle avait commencé par *Iphygénie en Tauride;* car on revenait peu à peu à l'ancien répertoire. L'autorité avait permis de le sortir des cartons, à la condition que les paroles en seraient remaniées; qu'on trouverait des équivalents aux mots « roi, reine, prince, trône, sceptre, couronne... » et autres vocables monarchiques. Ce travail de rapiéçage avait été, en effet, exécuté.

Après un an de repos, l'Opéra, pour les débuts du compositeur Kreutzer, représenta un ouvrage républicain qui n'avait pas moins de quatre actes : *la Journée du* 10 *août* ou *la Chute du dernier Tyran.* La distribution des rôles suffit à donner une idée de ce que la pièce (mi-parlée, mi-chantée) pouvait avoir d'émouvant. Deversi faisait Louis Capet; mademoiselle Maillard, Marie-Antoinette; Adrien, Pétion; Dufresne, Mandat; Leroux, Rœderer; Diloi, un évêque; Chéron, un jacobin, etc. (10 août 1795).

Et puis, c'est maintenant une nouvelle période

d'oisiveté qui dure près de dix-huit mois, et dont nous pouvons profiter pour relater plusieurs faits d'importance diverse.

A partir du 22 juin 1795, le public paye sa place à l'Opéra en assignats, et, vu la dépréciation de ce papier-monnaie dont il fallait tenir compte, il arrivait que la recette nominale faite à la porte, en un seul soir, s'élevait parfois à *un million*, et plus.

Le gouvernement du Directoire s'installe le 22 août 1795, et un de ses premiers actes est d'enjoindre au Théâtre-des-Arts de prendre dorénavant la dénomination de « Théâtre de la République et des Arts ».

Les royalistes, qui devenaient tous les jours plus hardis, s'étaient armés d'un chant de guerre que Souriguière de Saint-Marc et Gaveaux leur avaient composé sur commande. Cette contre-*Marseillaise* s'appelait *le Réveil du Peuple*. Ils l'entonnaient dans les théâtres quand ils se sentaient en force, et l'affaire se terminait toujours par des rixes. Un jour même, ils forcèrent Lays de dire leur chanson à genoux sur la scène de l'Opéra, voulant ainsi lui faire expier ses sentiments révolutionnaires. Mais l'autorité s'alarma de ces démonstrations tumultueuses. Un décret fut rendu par le Directoire ordonnant ceci : « Les entrepreneurs de spectacles sont tenus de faire jouer chaque jour, avant la levée de la toile, les airs chéris des républicains, tels que *la Marseillaise*, *Ça ira* et *le Chant du Départ*. Le

Théâtre-des-Arts donnera chaque jour *l'Offrande à la Liberté* avec ses chœurs et accompagnements. Il est expressément défendu de chanter, laisser ou faire chanter l'air homicide dit *le Réveil du Peuple.* »

L'Opéra obtient sous le Directoire une subvention de mille francs par jour. Le ministre de la guerre lui faisait aussi, de temps à autre, un don en nature, qui se composait de pièces de drap, de plumets, de galons dorés. Et c'était cependant le temps où nos soldats faisaient la guerre en sabots.

Les appointements des premiers sujets du chant sont portés à 12,000 livres, de 9,000 qu'ils étaient depuis plus d'un demi-siècle. On les améliore encore par de fréquentes gratifications.

Les droits d'auteur sont aussi réglés sur des bases plus larges. On les fixe à 600 francs pour chacune des vingt premières représentations d'un ouvrage joué seul; 400 francs pour chacune des dix suivantes, 300 francs pour chacune des dix suivantes. Arrivée ainsi à sa quarantième représentation, la pièce vaut une prime de 1,000 francs à partager entre ses auteurs. Toutes les représentations subséquentes sont cotées à 200 francs. En cas de spectacle « coupé, » c'est-à-dire composé de plusieurs ouvrages, le partage des droits était fait proportionnellement au nombre des actes.

Après une longue retraite, la Guimard reparut une dernière fois à l'Opéra le 23 janvier 1796, dans une

représentation donnée au profit des artistes vétérans.

Au mois de décembre de la même année la police autorise la réouverture des bals de l'Opéra, mais à la condition que le public ne s'y présentera qu'à visage découvert. L'entreprise ne réussit pas et il fallut y renoncer. Ce ne fut, comme nous le verrons, que trois ans plus tard, c'est-à-dire aux premières heures du Consulat que les bals *masqués* de l'Opéra reprirent faveur.

Nouveau projet d'une salle définitive de l'Opéra qui devait être située sur le terrain de l'ancien couvent des Capucines, à l'endroit exact où nous voyons aujourd'hui la rue de la Paix couper la rue Neuve-des-Petits-Champs. Déjà Wailly et Peyre, architectes de l'Odéon, en avaient dressé les plans. L'affaire était sur le point de se conclure, lorsque, par un caprice subit, le gouvernement l'ajourna.

Les dernières années du Directoire sont marquées à l'Opéra par le grand succès d'*Anacréon chez Polycrate*, une des meilleures partitions de Grétry ; aussi par *Adrien*, œuvre importante de Méhul, que la police interdit après la quatrième représentation, à cause du livret d'Hoffmann qui était empreint d'un esprit monarchique très-accusé. Le triomphe d'un empereur auquel on assistait dans cet opéra fut considéré, en effet, comme une protestation séditieuse contre le gouvernement républicain.

Trois pièces patriotiques sont aussi à signaler, et d'ailleurs nous n'en trouverons plus d'autres sur notre route ; ce sont *les Français en Angleterre ; la Nouvelle au camp* ou *l'Assassinat des ministres français à Rastadt ;* enfin, et c'est la plus intéressante pour l'historien, *le Chant des vengeances*, intermède mêlé de pantomimes, dont la musique était de Fr. Eler, et les paroles de Rouget de Lisle. L'auteur de *la Marseillaise* y donnait cours aux sentiments amers accumulés dans son cœur pendant sa détention sous la Terreur. Il ne faut pas perdre de vue, en effet, que Rouget de Lisle, en dépit de l'interprétation donnée à l'hymne patriotique qui l'a immortalisé, était un fervent royaliste ; qu'il avait brisé son épée de lieutenant du génie après le 10 août ; et, qu'en 1814, il devait chanter le retour de Louis XVIII par une cantate dont le refrain est très-nettement *Vive le roi!...* Le seul plaisir de dire la vérité nous induit à fixer ce point d'histoire.

Nous voici arrivé au 18 brumaire. Le général Bonaparte envahit avec ses soldats l'orangerie du château de Saint-Cloud où siégeait le conseil des Cinq-Cents, et disperse les membres de cette assemblée. Dès le lendemain l'Opéra, sans y mettre de malice, joue *les Prétendus*, de Lemoyne, et il se trouve que la pièce, bien que connue depuis longtemps, prend un sens nouveau par les allusions que le parterre y découvre. On se tord de rire, on trépigne, on se pâme à plusieurs

passages du livret qui semblaient viser l'événement et les victimes de la veille. Triste régal !

Une des premières pensées de Bonaparte, quand il eut saisi le pouvoir, fut de restaurer les bals *masqués* de l'Opéra. Celui par lequel fut inauguré le carnaval de 1800 produisit une éloquente recette de plus de 25,000 francs.

A ce propos, un auteur du temps (bien du temps !) écrit : « Le 5 ventôse, an VIII, la marotte de l'enjouement proscrite et traitée de conspiratrice pendant le cours de la Révolution, sort toute poudreuse de sa cachette, et, au signal du premier Consul, qui ne voit rien de sinistre dans les métamorphoses de la folie, elle va se dédommager à l'Opéra d'un repos de dix ans. »

C'était la mode d'écrire en style de logogriphe.

Dès la première année de sa magistrature républicaine, Bonaparte faillit deux fois être assassiné, et dans des circonstances qui intéressent l'histoire de l'Opéra.

Le 10 octobre 1800, avait lieu la première représentation des *Horaces* de Guillard et Porta. Les Consuls devaient s'y rendre, et c'était le moment et le lieu choisi par Demerville, Ceracchi, Topino-Lebrun, Arena et leurs complices, pour poignarder Bonaparte et les gens de sa suite. Ils avaient loué à l'avance une partie des loges, et c'est au début du second acte, et après que l'un d'eux aurait donné le signal en lançant

des pétards allumés dans la salle que le massacre devait commencer.

Tout était bien préparé, et à l'heure dite les conjurés au nombre de plus de soixante étaient à leur poste. Mais, un certain Harel, capitaine réformé, qu'ils avaient mis du complot fut pris de remords, et dévoila leur projet à la police.

Au moment où la toile se leva sur le second acte des *Horaces*, les agents de l'autorité se firent ouvrir sans bruit les loges où se trouvaient les conspirateurs, lesquels furent capturés avec tant d'adresse que le public n'apprit ce qui s'était passé que le lendemain par la lecture des journaux.

L'affaire fut instruite avec beaucoup de soin et passa devant le jury le 17 nivôse an IX. Les quatre principaux accusés dont nous avons dit les noms plus haut, furent condamnés à la peine de mort. On leur faisait application de l'article 612 du Code des délits et des peines, dont voici le texte plus que singulier : « Toute conspiration et complot tendant à troubler la République par une guerre civile en armant les citoyens les uns contre les autres, et contre l'autorité légitime, seront punis de mort, *tant que cette peine subsistera*, et de vingt-quatre années de fer, *quand elle sera abolie.* »

Deux mois et demi plus tard, le 24 décembre 1800 (3 nivôse, an IX) eut lieu l'affaire dite de la « machine infernale. » Ce soir-là l'Opéra donnait en grande

pompe la première audition de *la Création*, oratorio de Haydn, que le pianiste Steibelt avait récemment rapporté de Vienne.

« A huit heures du soir, dit Lecomte dans son *Mémorial de la Révolution de France*, le premier Consul se rendait à l'Opéra avec un piquet de sa garde. Arrivé à la rue Saint-Nicaise, en face de celle de Malte, une mauvaise charrette, attelée d'un petit cheval et gardée par un enfant, se trouvait placée de manière à embarrasser le passage. Elle contenait un baril de poudre cerclé en fer et renfermant quantité de balles. A ce baril tenait un canon de fusil solidement fixé, garni de sa batterie, mais ayant la crosse coupée.

« Les premiers gardes de Bonaparte font ranger cette charrette ; mais, à peine passés, on la remet dans sa première position. Le cocher, quoiqu'allant extrêmement vite eut l'adresse de l'éviter. Quelques secondes après que le Consul fut passé, une explosion terrible casse les glaces de sa voiture, blesse le dernier homme du piquet de sa garde ; ébranle les maisons environnantes au nombre de quarante-six, brise toutes les vitres du quartier ; tue et blesse plusieurs personnes qui passaient au nombre de trente-deux. La détonation est entendue de tout Paris. Une bande de roue de la charrette est jetée par dessus les toits, dans la cour du second consul Cambacérès.

« Madame Bonaparte qui suivait de près son mari

était avec sa fille et madame Murat dans sa voiture, sur la place du Carrousel, quand le coup est parti. Ses chevaux effrayés s'arrêtèrent ; mais elle ordonna aussitôt de poursuivre.

« Bonaparte était dans sa voiture avec les généraux Lannes et Bessières, et son aide de camp Lauriston. Il a continué son chemin et a assisté à l'oratorio, où il resta avec sa famille jusqu'à ce que la toile fût baissée. »

A la suite de cet événement dix hommes et six femmes furent appelés à comparaître devant la justice criminelle. Mais la plupart étaient contumax. Le jury après trente heures de délibération déclara coupables l'ancien chef de chouans Jean-François, « dit Corbon, dit le Petit-François, dit Constant ; » et Pierre Robinaut Saint-Régent « dit Pierrot, dit Soyer, dit Sollier, dit Pierre Martin. » Ces deux principaux accusés furent condamnés à mort. Les autres n'encoururent que des peines correctionnelles très-légères.

Les opéras joués sous le Consulat s'inspirent presque tous de l'histoire grecque et romaine. A la seule lecture de leurs titres mis en catalogue, on entend sonner à son oreille la voix malplaisante d'un professeur de seconde. Il semble aussi qu'on ait sous les yeux le livret du Salon de peinture de l'an IX, alors que David et ses acolytes ressuscitaient tous les héros casqués de l'antiquité classique.

La terreur du pensum peut donc prendre à inven-

torier cette liste de noms de dieux et de héros : *Hercule* (musique de Fontenelle) ; *Praxitèle*, ou *la Ceinture* (de madame Devisme) ; *Pygmalion* (ballet de Lefebvre) ; *les Horaces* (de Porta) ; *Flaminius à Corinthe* (de R. Kreutzer, et Nicolo Isouard) ; *Astyanax* (de Kreutzer) ; *la Vallée de Tempé*, ou *le Retour de Zéphire* (ballet de Steibelt) ; *Daphnis et Pandrose*, ou *la Vengeance de l'Amour* (ballet de Méhul) ; *Delphis et Mopsa* (le dernier opéra de Grétry); *Proserpine* (de Paisiello) ; *Anacréon*, ou *l'Amour fugitif* (de Chérubini).

La nomenclature est longue et fastidieuse ; mais c'est ce que nous voulions démontrer.

Le lecteur a dû remarquer aussi que des musiciens nouveaux ont forcé les portes du théâtre. Apparemment ils s'étaient appliqué ce principe de 1789, que tous les Français sont admissibles aux emplois publics, et ils avaient fini, en effet, par se faire presque tous admettre à l'emploi de compositeurs d'opéra.

C'est qu'aussi l'Opéra n'avait pu traverser la Révolution sans en retenir quelque chose. Il s'était démocratisé dans la plus généreuse acception du mot ; il s'était fait accessible à tous. Son histoire ne porte-t-elle pas d'ailleurs à tous les chapitres l'empreinte des mœurs politiques du temps ? Le solennel et omnipotent Lulli imite à faire peur son maître Louis XIV. Puis vient une espèce d'interrègne, rempli par Campra, dont l'autorité incertaine représente assez bien le pou-

voir par procuration du Régent. Rameau qui domine ensuite l'Opéra avec sa musique coquette et sensuelle, est un Louis XV lyrique. Plus tard, au déclin du siècle, Gluck et Piccini, par leur antagonisme, sont les symboles vivants de l'esprit de discussion qui alors agitait toutes les têtes. Enfin, pendant la Révolution, à l'heure du grand renouvellement social, l'Opéra, sans fierté, accepte sa musique de toutes mains.

Mais au répertoire païen que nous venons de dresser, il faut encore joindre des œuvres d'un autre caractère. Par exemple *la Dansomanie* (1800), ballet très-amusant de Gardel et Méhul, dans lequel la valse fut dansée pour la première fois sur le théâtre. (La valse, ce tourbillon diabolique dont un auteur a dit : « Celui qui l'inventa n'était pas marié ! ») Un autre ballet, *les Noces de Gamache*, de Milon et Lefebvre, fit également fureur sous le Consulat.

Ce fut le 23 août 1801 que *la Flûte enchantée*, de Mozart, fut exécutée pour la première fois à l'Opéra. Mais Morel et Lachnith commirent toutes les profanations dans l'édition qu'ils en donnèrent. Ils supprimèrent plusieurs morceaux, changèrent l'ordre de ceux qu'ils voulurent bien conserver ; ajoutèrent des pages symphoniques empruntées à Haydn ; et comme s'ils avaient eu honte de toutes ces mutilations, ils substituèrent au titre consacré de l'œuvre celui des *Mystères d'Isis*.

Notons aussi *le Pavillon du Calife*, opéra mal

accueilli du public, mais qui présente cependant cela d'intéressant qu'il est le seul ouvrage que Dalayrac parvint à faire représenter sur le Théâtre de la République-et-des-Arts.

Si maintenant nous jetons les yeux sur le tableau du personnel de l'Opéra à cette époque, nous retrouvons le très-actif et très-turbulent directeur Devismes, que nous avons perdu de vue depuis 1780, et qui avait repris le pouvoir aux dernières heures du Directoire. Il fut maintenu en fonction par Bonaparte jusqu'à la fin de l'année 1800, alors que, accusé de malversations, il céda la place à l'ex-conventionnel Bonnet de Treiches.

Pendant ce second et court séjour à l'Opéra, Devismes trouva encore le moyen de faire parler de lui. Les spectacles ouvraient alors à six heures du soir, il voulut que pendant l'été le sien ne commençât qu'à neuf heures. Ce n'était pas trop mal pensé ; mais une lettre qu'il écrivit aux journaux mit tous les rieurs contre lui. Il y désignait l'été par cette périphrase : « la saison où le soleil manifeste sa puissance et où Flore étale sa brillante parure en répandant dans les airs ses parfums les plus doux » ; il prétendait qu'avant de s'enfermer dans une salle de spectacle, l'homme devait « attendre que la nuit ait voilé de ses ombres les richesses de Pan. » En n'ouvrant le Théâtre-des-Arts qu'à neuf heures du soir, disait-il encore, « il donnerait le temps aux citoyens et aux artistes de dîner à

leur aise avec leur société, de se rendre aux promenades et dans les jardins, d'y admirer ce sexe enchanteur dont les grâces et l'élégante toilette en augmentent l'ornement; » enfin l'Opéra ne devait « commencer son spectacle que lorsque la nature aurait fermé le sien ! »

Devismes est, comme on le voit, un des ancêtres du solennel et amphigourique Prudhomme. Sa lettre fut mise en chanson; et le rideau de l'Opéra continua de se lever à six heures jusqu'au 20 septembre 1803. C'est à partir de cette date seulement, que l'usage s'établit de commencer la représentation à sept heures.

L'époque du Consulat vit briller à l'Opéra deux danseuses qui sont restées célèbres pour leur beauté et leur talent : mesdemoiselles Bigottini et Clotilde Mafleuroy.

Mademoiselle Bigottini était fille d'un Arlequin qui avait eu son moment de célébrité à la Comédie-Italienne, vingt ans auparavant. Elle avait débuté au théâtre d'Audinot et de là elle était passée à l'Opéra, où elle se fit applaudir jusqu'en 1823.

Clotilde Mafleuroy, outre son talent qui lui assurait la première place dans la troupe dansante, fut encore une des plus belles femmes qui aient jamais passé devant la rampe d'un théâtre. Castil-Blaze ne nous dit pas le chiffre de ses appointements, mais il paraît très-renseigné sur les sommes importantes qu'elle recevait de ses adorateurs. Il parle d'un prince Pina-

telli, de qui elle acceptait 100,000 francs par mois; d'un amiral Mazaredo, Espagnol, qui lui faisait agréer 400,000 francs de rente; et (c'est le plus joli) « d'un banquier français qui payait *cent mille* francs par an le bonheur de s'asseoir à côté d'elle pendant ses repas, et qui s'y contentait de la dévorer des yeux. » La belle Clotilde avait aussi à ses pieds Boïeldieu. Le futur auteur de *la Dame blanche* lui fit encore le plus beau cadeau en lui donnant son nom, qui était celui d'un honnête homme et d'un artiste de talent.

Le corps de ballet de l'Opéra fit aussi dans le même temps deux recrues importantes : Armand Vestris, fils et petit-fils des célèbres danseurs dont nous avons dit les prouesses; puis Taglioni, le père de la très-aérienne sylphide de 1830.

Une ballerine de second ordre, Louise Chameroy, meurt en 1802. Le curé de Saint-Roch refuse de recevoir son corps dans son église, et de lui donner la sépulture religieuse. Mais l'archevêque de Paris condamna monsieur le curé à une retraite de trois mois, « afin, dit *le Moniteur*, que rappelé à ses devoirs par la méditation, il pût se souvenir que Jésus-Christ commande de prier même pour ses ennemis. » Les chanteurs et les danseurs de l'Opéra n'étaient d'ailleurs pas les ennemis de l'Église; par privilége spécial, l'excommunication qui frappait tous les autres comédiens ne les atteignait pas. Ce fut le desservant des Filles-Saint-Thomas qui enterra la pauvre fille d'O-

péra ; et par son intervention chrétienne il mit fin au tapage qu'avait fait cette affaire.

La troupe chantante possédait toujours sous le Consulat les interprètes des sans-culottides de la Terreur : Lays, Lainez, Chéron, Adrien, mademoiselle Maillard, etc... Mais elle s'enrichit de madame Branchu, qui brilla au premier rang des cantatrices dramatiques jusqu'en 1826 ; de Derivis, élève du Conservatoire, une des plus puissantes voix de basse qui aient retenti à l'Opéra ; de Louis Nourrit, dont la gloire s'absorba plus tard dans celle de son fils ; enfin, de Villoteau qui, après avoir fait la campagne d'Égypte en qualité d'archéologue, ne dédaigna pas de chanter le rôle de Panurge dans l'opéra de Grétry. On peut encore aujourd'hui apprécier le mérite du savant, sinon le talent du chanteur : les travaux de Villoteau font partie de *la Description de l'Égypte*, ouvrage qui fut publié aux frais du gouvernement français.

Il entrait dans la politique du premier (pour ne pas dire du seul) Consul que le spectacle de l'Opéra fût très-brillant, et devint en quelque sorte l'indice d'une prospérité renaissante des affaires. Aussi il le gratifia d'une subvention de 600,000 francs, chiffre important si l'on considère la valeur de l'argent à cette époque. Par surcroît de faveur, il supprima aussi l'abus des loges occupées gratis par les grands dignitaires ; il voulut même payer la sienne, et il la fit porter à son compte pour 15,000 francs. C'était encore

une centaine de mille livres de rentes qu'il faisait au Théâtre-des-Arts. Il exigea cependant que tous les decadi une loge fût réservée aux militaires qui étaient revenus aveugles de la campagne d'Égypte.

Et lorsque Bonaparte fut devenu Napoléon, il voulut, jaloux des procédés de Louis XIV, favoriser son théâtre de prédilection en lui accordant des priviléges extraordinaires. Après avoir augmenté sa subvention de 150,000 francs, il signa le 8 juin 1806, un décret portant ces clauses rigoureuses :

« L'Opéra pourra *seul* donner des ballets ayant les caractères qui sont propres à ce théâtre et qui seront déterminés par le ministre de l'intérieur.

« Il sera *le seul* théâtre qui pourra donner des bals masqués. »

Ainsi les autres spectacles, tels que par exemple la Porte-Saint-Martin, qui avait déjà une grande importance, étaient privés de donner en concurrence avec l'Opéra des ballets mythologiques ou épiques. Par contre, l'Opéra avait la permission d'empiéter sur l'étroit domaine où ils devaient se tenir, et il pouvait « donner des ballets représentant des scènes champêtres, ou des actions ordinaires de la vie. » Le ministre de l'intérieur en avait décidé ainsi.

Nouveau décret, le 25 avril 1807, donnant à l'Académie impériale de musique le privilége exclusif du genre de pièces qu'elle exploitait (il faut se souvenir, en effet, que le régime de la liberté des théâtres,

inauguré en 1791, était encore en vigueur :) « L'Opéra pourra *seul* représenter les pièces qui sont entièrement en musique, et les ballets du genre noble et gracieux ; tels sont tous ceux dont les sujets ont été puisés dans la mythologie et dans l'histoire, et dont les principaux personnages sont des rois, ou des héros. »

Ce n'était rien : Napoléon n'avait encore imité que Louis XIV, le Mécène tyrannique de l'Opéra ; mais le 29 juillet 1807, il parodia Shahabaham dans ses caprices les plus cruels. Il y avait alors à Paris *trente-quatre* théâtres; l'empereur prit une plume, et d'un trait il en supprima *vingt-six*, sans indemnité, et en ne leur donnant que quinze jours pour terminer leurs exercices !

Ce n'est pas tout encore : le 13 août 1811, parut un décret qui révolterait aujourd'hui la conscience publique. Lisez :

« L'obligation à laquelle étaient assujettis (sous l'ancien régime) les théâtres du second ordre, les petits théâtres, tous les cabinets de curiosités, machines, figures, animaux, toutes les joutes et les jeux, et en général tous les spectacles de quelque genre qu'ils fussent, tous ceux qui donnent des concerts dans notre bonne ville de Paris, de payer une redevance à notre Académie de musique, est rétablie à compter du 1er septembre prochain. »

Il est vrai que le Théâtre-Français et l'Opéra-Co-

mique n'avaient pas à souffrir de cette exaction légale. Mais les autres spectacles abandonnaient le vingtième de leur recette. Les bals et les concerts, étaient taxés un cinquième. Et l'Opéra-vampire ne se montrait pas non plus dégoûté de vivre aux dépens des bateleurs, des montreurs d'ours, des géantes de la foire sur qui il prélevait par abonnement de misérables redevances quotidiennes.

C'était inique et sordide ! Cependant tous ces petits sous mis en tas valaient à l'Opéra une somme annuelle de plus de 300,000 francs qui, joints à 750,000 francs de subvention, et à ses recettes ordinaires, lui faisaient le plus beau total de rentes qu'il ait jamais encaissé.

Cette opulence tourna surtout au profit de la danse ; car pendant les dix années qu'a duré le premier empire, il a été donné dix-neuf ballets contre un nombre seulement égal d'opéras. A aucune période de cette histoire nous ne trouverions à relever de pareils chiffres. On peut constater sur le répertoire général de l'Opéra, embrassant deux siècles et quinze ans, que les pièces dansées ne sont aux pièces chantées que dans la proportion de 1 à 5.

La foule croyait alors à cet oiseau, qui depuis est devenu si rare, et qu'on appelle un danseur. Il nous serait malaisé aujourd'hui de nous figurer la passion avec laquelle les amateurs de ballets de l'an XII prenaient fait et cause dans le tournoi auquel se livraient Duport et Vestris. Bien des paroles animées ont été

dites, et beaucoup de papier a été noirci pour ou contre les deux champions qui « se disputaient les faveurs de Terpsichore. »

M. Berchoux a même pris texte de cette rivalité pour rimer un poëme épique en six chants dans le style pince-sans-rire du *Lutrin* de Boileau. Cette Iliade au petit pied (c'est le cas de le dire) n'est plus guère lisible aujourd'hui. Pourtant on en peut détacher quelques vers qui en dépit, ou peut-être à cause de leurs boursouflures, peuvent nous fixer sur l'idée qu'on se faisait alors d'un danseur :

Sa jambe s'élevait au niveau de sa tête;
Ses bras développés essayaient les contours
Qu'inventa la tendresse au pays des amours.
Sa tête sur son col mollement balancée,
Abandonnée aux vents, et libre de pensées,
De son corps assoupli suivait les mouvements.
Ses mollets à grands coups se heurtaient en huit temps,
Et bientôt élançant une jambe intrépide,
Il décrivait un cercle élégant et rapide.

C'est de Vestris qu'il s'agit, de Vestris, qui dans la fiction imaginée par le rimeur, est le protégé de Vénus. Quant à Duport, il nous est présenté comme l'élève de Terpsichore en personne. La muse de la danse daigne lui donner « d'importantes leçons » :

Elle règle ses pas et ses positions;
Lui donne le secret de cette adresse extrême,
Qui semble élever l'homme au-dessus de lui-même,

Qui le fait triompher par un art enchanteur
Des lois de l'équilibre et de la pesanteur ;
Qui le rend des oiseaux l'émule et le modèle,
Qui le change en zéphyr, en sylphe, en hirondelle.

Ce fut dans *Achille à Scyros*, ballet de Gardel et de Cherubini, et surtout dans l'*Hymen de Zéphire* que le talent de Duport fit sensation. Aussi, après ses succès, les partisans de Vestris redoublèrent de violence dans leurs attaques contre le rival de leur idole. Quelques lignes d'un mémoire que Duport se décida à publier pour sa défense, vont nous donner le degré d'âpreté auquel la querelle était montée.

« Il faut absolument que je parle. Avec les intentions les plus pacifiques, je me vois obligé de faire la guerre..... Au moment où je goûtais à l'ombre de l'olivier, les douceurs d'une sécurité parfaite, je suis assailli tout à coup d'une grêle de libelles, d'injures et de calomnies. Je pourrais, comme on dit, tendre l'autre joue ; mais malheureusement je suis Français, et, comme tel, j'ai l'humeur un peu belliqueuse ; aussi je reprends les armes. Assailli, bloqué, comme je le suis de toute part, je ne puis me tirer d'affaire que par une trouée, une sortie vigoureuse..... » Plus loin, il fait le tableau de ses ennemis rangés en bataille : « Leurs drapeaux, dit-il, ont pour légende d'un côté : *Désordre et calomnie ;* de l'autre *Guerre aux talents naissants ;* ils sont armés de serpents (!) ; et portent un énorme bouclier qui les couvre tout entiers, et sur

lequel est écrit : *Anonyme*. Cette armure n'est guère française ! »

A côté de Vestris et de Duport brillaient d'un éclat plus discret Deshayes, Saint-Amand, Montjoie, Goyon, Mérante, Albert, etc...

Les chorégraphes chargés d'inventer et de régler les ballets, s'appelaient Pierre Gardel, Milon, Blache, Aumer, etc...

Parmi les ballerines on distinguait, au premier rang, mademoiselle Bigottini, dont nous avons déjà parlé, et mademoiselle Gosselin qui obtint le plus grand succès dès ses débuts dans *la Caravane*.

Mais les danseuses semblent avoir eu moins d'action sur le public que les danseurs. Que voulez-vous ? en ces temps de guerre, les femmes étaient en majorité pour applaudir dans les salles de spectacle.

Les dix-neuf ballets et intermèdes chorégraphiques dansés sous l'empire ne sauraient tous fixer notre attention Mais il en est plusieurs qui présentent des particularités dignes de remarque :

Austerlitz d'Esmenard, Gardel et Steibelt, fut donné en février 1806, pour fêter le retour de Napoléon vainqueur. L'Opéra ne se faisait faute de glorifier de temps à autre son bienfaiteur ; et c'était d'ailleurs la seule politique qui lui fût permise par la censure. Il représenta encore dans le même esprit : *l'Inauguration du temple de la Victoire*, de Baour-Lormian, Lesueur et Persuis (1807) ; *la Fête de Mars* de Gar-

del et Kreutzer (1809) ; *le Triomphe du mois de mars* ou *le Berceau d'Achille* improvisé en 1811 par Dupaty et Kreutzer pour fêter la naissance du roi de Rome.

La liste s'arrête là. L'Opéra avait été plus républicain pour rien, qu'il ne se montra impérialiste pour un million de rente.

Parmi les autres ballets de la même époque on peut noter : *Une demi-heure de caprice*, ou *Zénon et Melzy*, qui n'est curieux que par son titre aujourd'hui inimprimable sur l'affiche de l'Opéra ; *Figaro* qui était la traduction mimée du *Barbier de Séville* de Beaumarchais ; *Paul et Virginie* qui fut joué avec succès pendant plus de vingt ans ; *Alexandre chez Apelle* dans lequel le hauboïste Vogt fit entendre pour la première fois un solo de cor anglais ; *Persée et Andromède* dont la musique, fort applaudie, était de Méhul ; *l'Enlèvement des Sabines* dont la partition était signée de Henri Montan Berton, qui y avait intercalé de notables fragments de son opéra-comique *Montano et Stephanie ; Nina* ou *la Folle par amour*, imitation de l'opéra de Dalayrac, etc...

Quant au répertoire chantant de l'empire, il avait été inauguré le 10 juillet 1804 par un opéra en cinq actes qui eut un grand retentissement : *Ossian* ou *les Bardes*, poëme de Dercy et Deschamps, musique de Lesueur.

Après avoir été, sous Louis XVI, maître de chapelle à Amiens, à Séez, à Dijon, au Mans, à Tours, et avoir

occupé le même poste à l'église Notre-Dame de Paris, Lesueur avait compté parmi les compositeurs les plus inspirés des chants révolutionnaires. Puis il s'était jeté au théâtre et avait fait représenter *la Caverne* à l'Opéra-Comique sous la Terreur. Lorsqu'il donna *les Bardes* à l'Opéra, il était en pleine faveur auprès de Napoléon qui l'avait nommé maître de chapelle des Tuileries, en remplacement de Paisiello.

Les Bardes chantés par Lays, Layné, Cheron, Adrien et Madame Armand obtinrent un succès mémorable. Le livret y contribua grandement, car il était au goût de l'époque. Les chants d'Ossian, récemment traduits par Letourneur, avaient, en effet, allumé l'enthousiasme de tous les artistes; les peintres, les littérateurs, les musiciens, s'étaient abattus sur cette poésie gaélique qui leur montrait la route de mondes nouveaux où ils étaient sûrs de ne rencontrer ni les fastidieux héros de l'antiquité, ni les divinités de l'Olympe démodé.

La musique de Lesueur, plutôt sereine que passionnée, mais affectant une couleur archaïque très-voulue et très-obtenue, parut nouvelle en tant que musique théâtrale. L'empereur, à l'aurore de sa puissance, renchérit encore sur la faveur dont jouissait l'opéra des *Bardes* auprès du public ; il donna à l'auteur une tabatière en or sur laquelle on lisait : « l'empereur des Français à l'auteur des *Bardes*. »

Ce qu'on ne saurait se figurer aujourd'hui, ce sont les cris d'admiration que suscita une phrase si simple

parmi les courtisans des Tuileries. Ils trouvaient quelque chose d'antique, de spartiate dans la rédaction pourtant bien innocente de cette dédicace. Peut-être aussi les mots n'ont-ils pas le même sens écrits sur le papier, ou burinés dans l'or fin?

Cependant Lesueur semble avoir conservé au milieu des honneurs, une certaine fierté d'âme qui n'était point commune en ce temps d'obéissance passive. Ayant écrit un mémoire où il proposait diverses améliorations dans le régime du Conservatoire et de l'Opéra, il en adressa à Napoléon un exemplaire accompagné de la lettre qu'on va lire (et qui est d'ailleurs un échantillon de la langue des « mirliflors ») :

« Le plus grand des hommes,

« Me permettras-tu de te dérober quelques minutes du temps que tu emploies au bonheur du monde? Ce n'est pas devant toi que je m'abaisserai à échanger les sentiments d'honneur et d'indépendance contre l'art mensonger des courtisans. Fais-toi lire les réclamations que, par ma faible voix, l'art des Grâces et d'Orphée te présente. Terpandre et Timothée en discouraient avec Alexandre; le héros les écoutait avec intérêt.

« Il leur fit droit. Tu me le dois. Je l'attends de toi.

« Salut et respect. »

Le peintre David qui assistait à la première repré-

sentation des *Bardes* écrivit le soir même à Lesueur ce billet qui est de la même encre :

« Quand mon pinceau commencera à se geler, mon âme à se glacer, j'irai réchauffer l'un et l'autre aux sons touchants de votre lyre. »

Ce fut dans *les Bardes* qu'on entendit le tam-tam pour la première fois sur le théâtre. Il avait été essayé quinze ans auparavant aux funérailles de Mirabeau.

Une date à retenir : le 17 septembre 1805, première représentation de *Don Juan*, si toutefois on peut encore laisser ce titre glorieux à la macédoine nauséabonde que les *arrangeurs* firent du chef-d'œuvre de Mozart. Rien ne fut respecté par ces messieurs qui s'appelaient Thuring, Baillot et Chrétien Kalkbrenner. Ils désarticulèrent les scènes, changèrent l'ordre et le ton des morceaux, retouchèrent l'orchestre, supprimèrent plusieurs pages de l'œuvre, et en ajoutèrent d'autres de leur cru. Pour ne citer qu'un trait de ces fous dangereux, ils avaient fait chanter le trio des masques par trois voix de basse !

Don Juan n'en obtint pas moins un succès honorable. Les rôles étaient ainsi distribués : Don Juan, Roland ; Leporello, Hubry ; Alphonse, Laforet ; le Commandeur, Bertin ; Mazetto, Derivis ; Anna, mademoiselle Pelet ; Zerline, madame Ferrières ; Elvire, mademoiselle Armand.

L'année suivante, *Nephtali* ou *les Ammonites*,

opéra en trois actes, était signé de Blangini, le plus célèbre compositeur de romances qui fût alors.

Le Triomphe de Trajan a beaucoup marqué dans le répertoire du temps. Mais cet opéra en trois actes doit être considéré comme une longue cantate à la louange de Napoléon que les auteurs avaient déguisé en empereur romain pour éviter ce qu'il y aurait eu de trop cru dans leurs adulations. On n'avait jamais vu tant de chevaux ni tant de figurants sur les planches de l'Opéra. La mise en scène fut évaluée à 170,000 fr. représentant au moins le double de notre monnaie, soit 340,000 fr. Pour bien se rendre compte de ce que vaut un tel chiffre, il n'est pas inutile de révéler que *Robert-le-Diable* n'a coûté à monter que 43,000 fr. ; *la Juive*, 44,000 ; *Hamlet*, 100,000; *Faust*, 118,000.

Les vers du *Triomphe de Trajan* avaient été rimés par le correct et froid M. Esmenard ; la musique était de Lesueur et de son élève et protégé Persuis. Il n'est resté de cet opéra qu'une marche militaire ; et encore est-il sûr qu'elle soit restée ?

Ce Persuis a joué dans la musique à peu près le même personnage que Morel dans la poésie dramatique. « Morel ! Persuis ! (s'écrie Castil-Blaze dans une colère comme il lui en prend !) quel attelage ! que de fois notre Opéra a servi de pâture aux imbéciles favorisés ! » Ce qui est certain, c'est que Persuis a, de son temps, tenu beaucoup de place. Il a mis notam-

ment son nom sur la couverture de neuf partitions exécutées dans un laps de dix ans. Demandait-on un chef d'orchestre? Persuis était là; avait-on besoin d'un professeur au Conservatoire ou d'un directeur pour l'Opéra? on prenait Persuis, et toujours Persuis; car il appartenait à cette si vivace espèce d'artistes qui sont médiocres en tout, excepté dans l'art de se rendre nécessaires.

Mais la maîtresse-œuvre du répertoire de l'empire, la seule qui soit venue jusqu'à nous, et la plus glorieuse de celles qui ont précédé la révolution rossinienne, c'est *la Vestale* de M. de Jouy et Spontini.

La vie de Spontini présente un cas psychologique remarquable. On peut dire que la route que suivit son génie représente exactement une échelle double. L'auteur de *la Vestale*, né dans les États romains, en 1774, débute par faire jouer dans son pays une douzaine d'opéras d'un mérite très-inférieur. Il arrive à Paris, et voilà que peu à peu l'inspiration lui vient. Il grandit; il s'élève jusqu'aux conceptions les plus hautes dans *la Vestale* et dans *Fernand Cortez*. Puis après la demi-chute d'*Olympie*, on sent que ses idées s'obscurcissent, et qu'il lui faut descendre du sommet glorieux où il avait touché. Alors il se retire à Berlin, où il devient le surintendant de la musique du roi. Là on le met au régime des cantates et des ballets de cour. En vain, il essaye dans divers opéras, entre autres dans *Nurmahal*, de retrouver les grandes

inspirations de *la Vestale*. La veine mélodique était épuisée en lui, et il était redescendu jusqu'au niveau d'où il était parti.

La Vestale, donnée à Paris le 15 décembre 1807, n'arriva aux honneurs de la représentation qu'après avoir subi bien des traverses. D'abord refusée comme inchantable, par le jury de l'Opéra, elle fut imposée par l'impératrice Joséphine ; encore fallut-il, pour que cette protection souveraine eût son effet, que la musique de Spontini subît les retouches de l'inévitable Persuis. Nous ne saurions dire si ces remaniements tournèrent au bien de la chose ; mais on peut juger de leur importance, sinon de leur nécessité, par le mémoire du copiste, qui s'éleva à 10,000 fr.

La Vestale, chantée avec une ampleur si magistrale par madame Branchu, obtint un succès éclatant. La marche du supplice, et surtout le finale foudroyant du second acte, soulevèrent un enthousiasme indescriptible.

Deux prix décennaux de 10,000 fr. chacun furent accordés aux auteurs de *la Vestale*. M. de Jouy, le librettiste, dans l'impossibilité où il était de contenir sa joie, lui donna libre cours en faisant jouer au Vaudeville une parodie de son œuvre. Cette gaminerie passa pour très-spirituelle.

Spontini séjourna en Prusse de 1820 à 1840. Il revint alors à Paris reprendre son fauteuil à l'Institut. Puis, en 1850, il se retira à Majolati, son village natal,

où il mourut l'année suivante. Il avait épousé la fille du facteur de pianos Érard.

L'Opéra venait de faire de gros bénéfices ; il était riche ; il voulut donc s'offrir le luxe d'un mobilier neuf. Sa salle fut fermée du 16 août au 15 septembre 1808 et livrée aux ouvriers. Mais, si vous le permettez, nous allons donner la parole au rédacteur du *Courrier de l'Europe et des spectacles* ; il a vu ce qu'il raconte, et il le sait mieux que nous.

« Depuis longtemps, dit-il, la salle de l'Opéra avait besoin d'être restaurée. Les sombres vapeurs des gouffres infernaux avaient imprimé partout des traces qui avaient altéré la fraîcheur des ornements.

« L'administration a fait un appel au talent de M. Delaunay, et en très-peu de temps le génie de l'architecte a rendu au palais d'Armide tout l'éclat dont il brillait. Il l'a même embelli encore, et la salle de l'Opéra offre aujourd'hui une magnificence digne du premier théâtre de l'Europe.

L'artiste a doré tous les ornements sur un fond blanc, ce qui produit un effet très-brillant.

« Le fond des loges est d'un demi-ton vert uni qui tend à faire ressortir davantage les spectateurs. La voûte est ornée de caissons renfermant des couronnes, des étoiles et des abeilles. Au centre est la tête d'Apollon dont les rayons à jour forment un ventilateur ingénieusement construit. On a peint sur la devanture des premières loges les dieux et les déesses de la fable ; sur

celle des secondes, des candélabres liés avec des rinceaux d'ornements; sur celle des troisièmes, des instruments de musique.

« Mais un avantage réel c'est l'avancement des quatrièmes loges à l'aplomb des troisièmes. Cet avancement fait disparaître la forme désagréable et tortillée de ces loges, et donne de plus un amphithéâtre des quatrièmes très-commode.

« Les douze loges des entre-colonnes sont armées des attributs impériaux. Sur quatre pendentifs, on voit des Renommées qui accompagnent le génie des arts. Les neuf Muses sont peintes dans l'arc-doubleau de l'avant-scène.

« Tous ces ornements sont d'un bel effet. Ils flattent l'œil et satisfont le goût. »

Le spectacle de réouverture se composa des *Mystères d'Isis* (autrement de *la Flûte enchantée*) de Mozart.

En continuant notre route à travers le répertoire de l'empire, nous trouvons encore *la Mort d'Adam*, trois actes de Lesueur; et *la Mort d'Abel*, trois actes de Rodolphe Kreutzer sur un livret lugubre d'Hoffmann, le très-plaisant auteur des *Rendez-vous bourgeois*. Ces deux opéras funèbres se terminaient par une apothéose; de là une grosse querelle qui s'éleva sur la question de savoir lequel des deux passerait le premier. *La Mort d'Adam* obtint la préférence. Degotti avait peint les deux décors représentant le séjour des bienheureux; et comme on lui en faisait compliment,

il répondit avec une impertinence involontaire : « Regardez bien mon paradis, et admirez-le : c'est le plus beau que vous verrez jamais ! »

Jérusalem délivrée, long et lourd opéra de Persuis, avait pour principal interprète le ténor Lavigne, qui est connu des historiens de la musique pour être le premier qui ait lancé un *ut* de poitrine.

Dans *le Laboureur chinois* (1813), madame Albert Hymm s'habille d'après les figurines des laques de Pékin ; c'est à partir de ce moment que la mode vient pour les femmes de se coiffer « à la chinoise ».

Les Abencérages de Chérubini, entre autres curiosités instrumentales, contenaient un solo de guitare. Ce fut le signal d'une renaissance pour ce modeste instrument, qui devint un meuble indispensable dans tous les salons. Il y reprenait la place qu'il avait occupée du temps de Louis XIV et de son professeur Corbetta,

> ..... Cet homme si rare,
> Qui fit parler à sa guitare
> Le vrai langage des amours.

Napoléon, qui assistait à la première représentation des *Abencérages*, partait le lendemain pour la malheureuse campagne de 1813, On conviendra que l'Opéra commençait à le bien mal servir en lui faisant ses adieux au son de la guitare.

Cependant, dès les premiers jours de 1814, la coali-

tion européenne, après avoir fait plier notre armée à Leipsick, envahit la France. L'ennemi est en Champagne, et marche sur Paris. L'Opéra veut faire face aux événements, ou les seconder, on ne peut le dire au juste. Il donne, en effet, le 31 janvier, une pièce de circonstance intitulée *l'Oriflamme*, et qui est un chef-d'œuvre de duplicité. L'action imaginée par Baour-Lormian et Étienne se passe aux temps obscurs des Mérovingiens. Dans un déluge de mots creux, et d'autant plus sonores, il y est question de patrie, de valeur militaire, de drapeau français. Et les auteurs, hommes prudents, s'y sont pris de telle sorte que leur œuvre excite l'enthousiasme des libéraux, aussi bien que des royalistes. Il y en avait pour tout le monde dans cette pièce qui aurait dû s'appeler *le Faisceau de Drapeaux*, et non *l'Oriflamme*.

Mais le coup était bien joué dans le sens des intérêts du théâtre. Chacune des onze représentations de *l'Oriflamme* fit tomber plus de 10,000 fr. dans la caisse de l'Opéra.

La musique de cette pièce prétendue de circonstance était neutre aussi, et ne rappelait ni *la Marseillaise*, ni la chanson *Vive Henri IV!* Elle avait été improvisée par Méhul, Berton, Paër et Kreutzer.

Le 1er avril 1814, date peu glorieuse pour l'Opéra, l'empereur de Russie et le roi de Prusse, vainqueurs de nos armes, assistent en grand gala à une représentation de *la Vestale*. Lays, qui avait pris tant de part

à la Révolution, Lays, le curé voltairien de *la Rosière républicaine*, est contraint de chanter *Vive Henri IV !* devant les souverains étrangers.

Ce fut le 17 mai seulement que Louis XVIII fit son entrée à l'Opéra. On lui donna *Œdipe à Colone* et un ballet laudatif intitulé *le Retour des Lys*.

Persuis, malgré les faveurs dont il avait joui sous l'empire, avait composé la musique de ces entre-chats royalistes. Du reste, ce fait de défection ne pouvait être isolé au plus beau temps de l'ingratitude française. Les auteurs de *la Vestale* ne donnaient-ils pas quelques semaines plus tard *Pélage* ou *le Roi de la Paix?* C'était encore Lays, le baryton à tout faire, qui représentait Pélage; autrement, pour le Français, Louis XVIII.

Pendant les « Cent jours, » *l'Épreuve villageoise* de Grétry fut mise en ballet par Persuis. L'Opéra représenta aussi, mais sans succès, *la Princesse de Babylone*, opéra en trois actes, de Kreutzer.

Deuxième chute de l'empire après Waterloo; deuxième avénement de Louis XVIII. Persuis ne perd pas de temps; il s'abouche avec Berton et Kreutzer, et, à eux trois, dans la chaleur renaissante de leurs sentiments royalistes, ils donnent, dès le 25 juillet, le ballet de *l'Heureux retour*.

Le gouvernement de la Restauration, qui ne cherchait qu'à prouver ses résolutions pacifiques, ne voulut point d'abord toucher à l'Opéra. Pour toute

réforme, il se contenta de lui donner le titre d'Académie royale de musique, ce qui d'ailleurs allait de soi. Il ne destitua même pas son directeur, ainsi qu'il était d'usage de le faire à chaque fois qu'un nouveau maître de maison emménageait aux Tuileries.

Le directeur de l'Opéra était alors l'auteur dramatique Picard.

Pourtant, en 1816, on vit paraître un règlement qui modifiait le tarif des droits d'auteur arrêté par Napoléon. Il devait être dorénavant fixé ainsi : un ouvrage formant à lui seul le spectacle, 500 fr. à partager entre les auteurs pour chacune des quarante premières représentations ; 200 fr. pour toutes les représentations suivantes ; un opéra de plus petite dimension, 240 fr. pour les quarante premières représentations, et 100 fr. pour les autres. Ces chiffres ont été maintenus jusqu'en 1860.

C'était un progrès manifeste sur les tarifs d'autrefois. Du reste, il est à l'honneur de notre siècle d'avoir rémunéré le travail des artistes d'une façon à peu près décente. Car aujourd'hui on peut dire que les temps sont loin où Corneille se plaignait d'être plus affamé d'argent que de gloire ; où mademoiselle Luzy s'écriait : « Eh quoi ! n'y aurait-il pas moyen de se passer de ces coquins d'auteurs ? » ; où Camerani prétendait que « tant qu'il y aura des auteurs, le théâtre ne pourra prospérer ! » Ce n'est donc qu'à une époque relativement récente que les poëtes et les musiciens drama-

tiques, comme cause première et *sine qua non* de la recette des théâtres, eurent droit à en toucher une part équitable.

Cependant le tarif que nous venons de donner est encore bien mesquin! A-t-on fait ce calcul? s'est-on demandé à combien, sur ce pied, pouvaient se monter les honoraires d'un musicien tel que Meyerbeer pour avoir fait *les Huguenots?*

C'est aller un peu vite que de parler de Meyerbeer au point où en sont nos récits ; mais nous prenons un exemple connu de tous pour qu'il n'en soit que plus frappant.

Sous le régime du règlement de 1816, *les Huguenots* ont été joués environ 340 fois.

Le musicien, partageant avec le poëte, a touché d'abord quarante fois 250 fr. pour les quarante premières représentations. Soit 10,000 fr.

Puis, pour les trois cents suivantes, à 100 fr. l'une, il a reçu 30,000 fr.

Au total : 40,000 fr.

Ce qui pour les vingt-quatre ans écoulés depuis la première représentation des *Huguenots*, jusqu'en 1860, donne à Meyerbeer une somme annuelle de... *seize cents* francs environ!

Ce sont à peu près les appointements du contrôleur.

Ainsi voilà deux hommes : l'un qui vous enchante et vous transporte hors de vous-même par la magie de ses inspirations ; l'autre dont l'emploi, évidemment

inférieur, consiste à déchirer le coin de votre coupon. Ces deux hommes reçoivent cependant le même argent au bout de l'année!

Mais hâtons-nous de dire qu'il n'en est plus ainsi aujourd'hui, et que, depuis 1816, le tarif des droits d'auteur a été modifié deux fois dans le sens libéral. A partir de 1860 il fut porté à 500 fr. pour *toutes* les représentations; et aujourd'hui il est proportionnel à la recette.

La Restauration avait pourtant le culte des vieilles coutumes; elle n'en changea pas moins les jours de représentation de l'Opéra qui, de temps immémorial, étaient le mardi, le vendredi et le dimanche. Les entreprises de bals publics, tels que Tivoli, avaient, en effet, porté plainte auprès du pouvoir contre les dimanches de l'Opéra qui étaient pour elles une concurrence ruineuse. On fit droit à leur requête; et, à commencer du 5 mai 1817, l'Académie royale de musique ouvrit ses portes les lundi, mercredi et vendredi; usage qui s'est conservé jusqu'à aujourd'hui.

Mais voilà qu'il nous faut traverser des temps de pénurie musicale.

Pendant dix ans, c'est-à-dire jusqu'à la venue de Rossini, l'Opéra donnera des signes de décadence. Il tombera dans la mièvrerie, dans les petits amusements; il se fera mesquin pour être coquet; il aura renoncé à ses hautes visées d'autrefois, et il délaissera la tragédie-lyrique, lui préférant les pièces de demi-carac-

tère appartenant au genre champêtre et mythologique. En quoi il sera d'ailleurs un bon commerçant ayant souci de vendre à sa clientèle une marchandise à son goût. La société d'alors avait, en effet, les nerfs fatigués par les vingt-cinq ans de guerre qu'elle venait de traverser; et elle ne demandait plus d'émotions au théâtre, mais des distractions.

Peut-être est-ce en raison de cet état de l'esprit public qu'*Olympie* de Spontini, tentative isolée dans le genre épique, fut si mal accueillie. Le succès était au *Rossignol* de Lebrun, qui n'était qu'un long air varié de flûte écrit pour mettre en lumière le talent de Tulou. Aussi ce rossignol a gazouillé plus de cent cinquante fois à l'Opéra.

A côté de Lebrun, il y avait Catel et Reicha, deux éminents harmonistes dont les œuvres didactiques sont encore en honneur au Conservatoire, mais qui n'étaient que de médiocres compositeurs au regard de l'invention mélodique. Catel qui avait donné une assez pâle *Semiramis* sous l'empire, fit représenter, mais sans succès, un opéra-féerie intitulé *Zirphile et Fleur de Myrthe* ou *Cent ans en un jour*. Quant à Reicha, l'Opéra joua de lui *Natalie* ou *la Famille russe*, partition aux mélodies gelées que madame Branchu et mademoiselle Grassari essayèrent en vain de faire réussir.

Berton s'efforçait aussi de se faire sa place à l'Opéra, en donnant *Roger de Sicile* ou *le Roi trouba-*

dour. Mais la postérité ne lui a tenu compte que de ses opéras-comiques qui ont une valeur musicale réelle, encore qu'ils soient écrits dans des formes aujourd'hui démodées.

Scheitzoheffer débuta dans le même temps par le ballet de *Proserpine*. C'était un artiste de valeur, et qui aurait pu se faire une grande situation si on ne l'avait injustement confiné dans le ballet. Il devait, il est vrai, attacher plus tard son nom à *la Sylphide*, qui est un des modèles de la féerie dansée. Mais ce nom difficile à prononcer pour des lèvres françaises fut peut-être un obstacle à la réputation qu'il méritait. Le porte-voix de la Renommée ne laisse passer que les syllabes harmonieuses. Le pauvre artiste s'en aperçut, mais trop tard pour prendre un pseudonyme plus humain. Alors il se railla lui-même sur son nom cacophonique; les curieux ont conservé des cartes de visite de lui sur lesquelles on lit : « *Scheitzoheffer*, » suivi de cette parenthèse ironique : (« Lisez *Bertrand* »).

Que dire de Lefebvre, de Gourgault, d'Aimon ? Nous avouons sans effort que nous ignorions leurs noms il y a un quart d'heure. La faute en est peut-être à nous; dans tous les cas le lecteur n'est peut-être pas très-renseigné non plus sur *les Sauvages de la mer du Sud*, ballet de Lefebvre, ou sur *les Fiancés de Caserte*, autre ballet de Gourgault.

Persuis, aussi, était toujours là, habile à saisir l'oc-

casion de se montrer. C'est ainsi qu'il se glissa dans la collaboration de Berton, Spontini et Kreutzer pour mettre en musique *les Dieux Rivaux* ou *les Fêtes de Cythère*, opéra-ballet de Briffaut et Dieulafoy.

On croirait sur l'énoncé de ce titre avoir affaire à une pièce mythologique. En effet, on y entendait chanter Jupiter, Apollon, Mars, Bacchus, l'Amour, etc. Mais madame Branchu y était chargée du rôle de la France, personnage qui semble un audacieux anachronisme par sa présence au milieu de la séquelle olympienne.

C'est qu'au fond il n'était question que du duc de Berri et de la princesse Caroline de Naples, dont il s'agissait de fêter le mariage (17 mai 1816).

A la même date une chanson en manière d'épithalame, courait Paris. Elle était rimée sur l'air connu *la Victoire est à nous ;* et le refrain disait :

Bourbon
Rime à bon ; } (*Bis.*)
Caroline et d'Berri
Riment à couple chéri !

C'est un contemporain de ces platitudes qui nous les a communiquées sans nous dire si la chanson était tirée des *Dieux Rivaux* ou *les Fêtes de Cythère*. Tout est possible, et il arrive tous les malheurs aux librettistes qui fabriquent des cantates de circonstance. Le temps les presse, et ils n'ont jamais le loisir de biffer les bourdes qui leur échappent.

Par exemple la politique n'a pas toujours été aussi funeste aux musiciens. Paër arrangea en variations pour l'orchestre l'air *Vive Henri IV*, et ce morceau disposé avec infiniment d'adresse et de goût servit à toutes les fêtes officielles de la Restauration.

L'Opéra reprit aussi dans le même temps *les Danaïdes* de Salieri, avec Lainez, Derivis et madame Branchu pour interprètes. Ce fut à cette occasion que Désaugiers donna à la Porte-Saint-Martin sa parodie des *Petites Danaïdes*. Grâce à Potier et aussi à un déploiement inusité de mise en scène, la caricature eut plus de succès que l'original ; elle fut représentée plus de cinq cents fois, et on la jouait encore quand depuis longtemps la foule avait oublié jusqu'au nom de Salieri. Singulier caprice de Thalie!

Mais deux œuvres dominent cette époque où l'Opéra folâtrait et faisait le plaisant en attendant que le premier musicien de génie qui passerait par chez lui voulût bien renouveler son répertoire tragique. Nous voulons parler de deux ballets, mais qui eurent tant de succès, et qui furent à ce point des événements qu'on peut dire qu'ils forment un chapitre de l'histoire du règne de Louis XVIII. L'un a nom *Flore et Zéphire* et l'autre est intitulé *le Carnaval de Venise*.

Flore et Zéphire est de tous les ballets celui qui a été représenté le plus grand nombre de fois. L'Opéra avait pourtant commencé par le refuser à Didelot et à Venua, ses auteurs; et s'il avait fini par consentir à

le monter, c'est que Didelot avait avancé de sa poche les 10,000 fr. que devait coûter son outillage.

Duport et sa sœur, toujours en faveur auprès du public, dansaient les rôles de Zéphire et de Flore. Ce fut dans ce ballet qu'on vit pour la première fois à l'Opéra des acteurs en chair et en os être enlevés jusqu'aux frises par le moyen de fils invisibles. Ce truc ne fut pas sans effet sur le succès de la pièce. Mais il n'était pas absolument nouveau. L'abbé de Laporte raconte même qu'on avait vu un « vol » autrement hardi en 1746 à l'Opéra-Comique de la foire. « Au milieu d'une scène du *Prince de Salerne*, dit-il, le Docteur se saisissait d'Arlequin pour le faire conduire en prison ; mais celui-ci, qui, dans la pièce, a tous les pouvoirs d'un magicien, l'enlevait du théâtre et disparaissait avec lui par une trappe fabriquée au-dessus du parterre pour donner de l'air à la salle. »

Les décorations de *Flore et Zéphire* étaient d'un jeune débutant du nom de Ciceri, dont la réputation commençait à donner du souci au vieux Degotti. De fait, Ciceri a été l'initiateur de l'école moderne du décor de théâtre qui se distingue de l'ancienne par plus de liberté dans la conception des sujets, et un sentiment plus vif des effets pittoresques. Sa tradition s'est conservée jusqu'à nous sur les prestigieuses toiles des Cambon, des Nolau, des Rubé, des Desplechin, des Lavastre, des Chaperon, des Sechan, des Cheret, etc.

Le Carnaval de Venise ou *la Constance à l'épreuve* suivit de près. La chorégraphie en avait été réglée par Milon et la musique était de Persuis et de Kreutzer. Albert et madame Bigottini en interprétaient les principaux rôles. Tout le monde connaît l'air dit du « Carnaval de Venise, » et qui, depuis cinquante ans, est le prétexte de tant de tours de force exécutés sur la chanterelle considérée comme corde roide. Cette cantilène n'a pris le nom sous lequel elle est populaire que depuis que Kreutzer l'introduisit dans la partition de son ballet. Elle datait de la fin du siècle dernier, et elle était intitulée alors « la Cifolella », du nom de son auteur, Cifolello.

Le dimanche gras, 13 février 1820, l'Opéra donnait par extraordinaire : *le Carnaval de Venise*, *le Rossignol* et *les Noces de Gamache*. Le duc et la duchesse de Berri assistaient à la représentation. Un public nombreux était d'ailleurs accouru pour assister aux débuts dans le rôle de Polichinelle d'un danseur nommé Élie. La curiosité était vivement excitée, parce que le bruit avait été répandu que Élie, remplaçant Mérante et voulant le surpasser, avait étudié son rôle chez Séraphin et en observant les mouvements de ses petits pantins de bois.

Élie obtint, en effet, le succès qu'il s'était promis.

Pourtant, vers le milieu du spectacle, la duchesse de Berri se sentit fatiguée et voulut se retirer. Le duc se leva avec elle pour l'accompagner jusqu'à sa

voiture. Mais, en traversant le vestibule, il sentit qu'une main le saisissait par l'épaule, comme pour l'arrêter dans sa marche; et en même temps, la lame d'un poignard lui traversait la poitrine. Il tomba dans les bras de ses officiers et fut transporté dans une salle basse de l'Opéra, où il mourut le lendemain matin, en présence du roi et de toute sa famille.

Le public qui était dans la salle n'avait rien su de ce qui s'était passé, et était resté en place, se pâmant de rire aux facéties de Don Quichotte et de Sancho dans *les Noces de Gamache.*

Cependant, tous les théâtres de Paris furent fermés pendant dix jours en signe de deuil. Mais le délai expiré, l'Opéra reçut avis qu'on lui donnerait une autre salle, et qu'il ne rentrerait jamais dans celle de la rue de Richelieu. L'archevêque de Paris y avait porté les sacrements au duc de Berri mourant, et le gouvernement voulait la faire démolir pour élever à sa place une chapelle.

Un monument expiatoire a été, en effet, commencé. Mais Louis-Philippe l'a jeté bas pour construire la fontaine qu'on peut voir encore au milieu du square Louvois.

Ainsi a disparu la salle de la rue de Richelieu, bâtie par Victor Louis au frais de mademoiselle Montansier, et où cent vingt-six opéras et ballets avaient vu la lueur des quinquets, de 1794 à 1820.

Mais comme l'Opéra était plus que jamais indispen-

sable à la splendeur de Paris, il fut décidé qu'il s'installerait provisoirement au théâtre Favart, et qu'on lui bâtirait une salle dans un terrain sis rue Le Peletier.

Le ministère demanda à la Chambre un crédit de 1,800,000 fr. applicable à ces nouvelles constructions. L'exposé des motifs du projet de loi fit valoir diverses raisons pour rendre excusable la démolition du théâtre Richelieu, qui était presque neuf et dont l'architecture était remarquable.

« Il ne pouvait plus être permis, dit cette pièce officielle, de rouvrir les jeux de la scène dans un lieu qui rappelle de si tristes souvenirs. Nous sommes donc forcés de ne plus ajourner un projet dès longtemps conçu. En outre l'Opéra menaçant d'envelopper, dans l'incendie auquel il est souvent exposé, la Bibliothèque royale..., » etc. On devine le reste.

C'est justement le langage que la Commune avait tenu à la demoiselle Montansier, en 1793, lorsque son théâtre fut fermé pour préserver la Bibliothèque d'un désastre.

Il est piquant de retrouver le même argument dans la bouche d'un ministre de la Restauration.

***

X

SALLE FAVART

(1820)

Avant de nous demander comment l'Opéra s'est comporté à la salle Favart, esquissons l'histoire de ces murs sonores (de « ces murs coquets » qui savent « tant de secrets, » à ce que prétend l'auteur de *l'Ambassadrice*).

Sous le règne de Louis XVI, la Comédie-Italienne occupait encore l'Hôtel de Bourgogne au quartier des Halles. Pourtant c'était du côté des boulevards que l'activité parisienne commencait à se porter. Le gouvernement songea donc, dès 1780, à y transférer la Comédie-Italienne.

Après bien des tergiversations et des intrigues, il fut décidé que la nouvelle salle serait bâtie sur une

portion du jardin de M. de Choiseul, et qu'elle aurait sa façade sur le boulevard.

Cette dernière clause, qui semble bien innocente, révolta cependant l'amour-propre des comédiens, lesquels prétendirent qu'on voulait les assimiler aux bateleurs du boulevard du Temple.

Mais l'architecte Heurtier coupa court à la querelle qui commençait à s'envenimer. Il se dit, avec une sorte de bon sens à la La Palisse, que si son monument blessait la vanité de messieurs les comédiens parce qu'il regardait le boulevard, il n'avait qu'à lui faire faire volte-face pour empêcher leurs cris. En effet, cela fut effectué ; et voilà pourquoi nous voyons encore aujourd'hui l'Opéra-Comique tourner le dos au boulevard, ce qui lui donne un petit air boudeur dont bien peu de gens s'expliquent la cause.

La salle Favart fut inaugurée le lundi 28 avril 1783. Sedaine et Grétry avaient composé la pièce d'ouverture qui était intitulée : *Thalie au nouveau théâtre.*

« La salle a paru plaire généralement, dit *le Mercure de France;* à l'instant où elle a été totalement éclairée, les applaudissements les plus réitérés ont attesté la satisfaction universelle. »

Le prix des places était : aux premières loges, à l'orchestre et au balcon, 6 livres ; aux galeries supérieures, 1 livre 7 sous ; au parterre, 1 livre 4 sous. Les places retenues à l'avance coûtaient *un quart* en sus.

Le règlement affiché dans les couloirs du nouveau théâtre portait qu'on ne laissait placer à l'orchestre « personne dont la coëffure (*sic*) ou le vêtement pourraient *gêner la vue des spectateurs*. » C'était, en effet, le temps où les cheveux des femmes s'étageaient en pyramides dont la hauteur était fixée par la mode à deux pieds au moins au-dessus du front.

Trois ans plus tard, en 1786, le duc de Choiseul meurt, et la salle Favart est vendue moyennant 300,000 livres aux comédiens qui l'exploitaient. Mais il avait été dit dans le contrat que la famille de Choiseul conserverait « à perpétuité » la jouissance d'une des avant-scènes de droite. Eh bien, c'est comme un miracle, cette loge, dont la propriété a traversé toutes les révolutions sans être atteinte, appartient aujourd'hui encore à la famille de Marmier, héritière des biens du duc de Choiseul.

Voici maintenant à l'état de résumé très-sommaire, quels sont les fastes de la salle Favart.

A partir de 1783, comme nous l'avons dit plus haut, elle abrite la Comédie-Italienne qui prend le nom d'Opéra-Comique national après la révolution du 10 août.

De 1802 à 1804, elle donna asile à une troupe de véritables Italiens recrutés par mademoiselle Montansier et qui venaient du Théâtre-Olympique de la rue de la Victoire.

De 1815 à 1818, nouvelle troupe italienne sous la

direction de madame Catalani. Début de Rossini à Paris par *l'Italiana in Algieri* (1817).

De 1820 à 1821, séjour provisoire de l'Opéra.

De 1825 à 1838, le Théâtre-Italien se loge pour la troisième fois à Favart; et dans cette période il prête sa salle à des troupes anglaises et allemandes dont les représentations alternaient avec les siennes. Cependant en 1838 le feu détruit le Théâtre-Favart. Le directeur Severini périt dans les flammes.

Deux ans après, en 1840, le désastre est réparé, et l'Opéra-Comique, rentrant chez lui, vient habiter sa maison du boulevard, où il est encore.

La première représentation de l'Opéra à la salle Favart est du 19 avril 1820. L'affiche portait : *Œdipe à Colone* de Sacchini, et *Nina* ou *la Folle par amour*, ballet en deux actes de Milon et Persuis.

Mais le répertoire se trouva entravé par les dimensions étroites de la scène. Il fallut, comme en 1781 aux Menus-Plaisirs, que le public se contentât d'opéras et de ballets minuscules. Cette circonstance profita grandement au *Rossignol* de Lebrun, qui ne méritait pas qu'on fît tant d'honneur à ses roulades sempiternelles.

Le directeur de l'Opéra était alors Viotti, le virtuose éminent qui est aujourd'hui un des classiques du violon. Il faut reconnaître qu'il fit des efforts pour donner aux choses de son théâtre un aspect supportable, et qu'on ne dit pas que l'Opéra se mourait

faute de quelques mètres de planches. Il donna même onze actes nouveaux, dont six d'opéra et cinq de ballet, pendant les quatorze mois que sa troupe passa dans ce camp-volant.

Clari, ou *la Promesse de mariage* était un ballet sentimental qui eut un succès de larmes. Par contre, *les Pages du duc de Vendôme* appartenaient au genre chorégraphique le plus souriant ; le conte du *Muletier* de la Fontaine en avait fourni la donnée ; c'est tout dire.

Garcia, le célèbre chanteur, composa en ce temps-là, et fit jouer à Favart *la Mort du Tasse*, opéra en trois actes qui n'eut aucun succès. Tandis que tant de comédiens ont écrit des œuvres théâtrales très-valables, tous les chanteurs qui se sont mêlés de composer des opéras y ont échoué. Comment l'interprétation constante de la musique des autres peut-elle tarir la veine créatrice dans un cerveau et dans un cœur d'artiste ? Nul philosophe n'a encore répondu à cette question qui pourrait faire cependant un si beau sujet de thèse.

Viotti eut encore la bonne chance de s'approprier la *Stratonice* de Méhul qui appartenait à l'Opéra-Comique en dépit de son style sévère. Mais Méhul étant mort, ce fut son neveu Daussoigne qui substitua des récitatifs au dialogue parlé.

L'Opéra donna à Favart deux représentations officielles : celle du 29 septembre 1820, à l'occasion de

la naissance du duc de Bordeaux se composait d'*Athalie*, jouée par la troupe de la Comédie-Française, et dont les chœurs (musique de Gossec) furent chantés par les artistes de l'Opéra. Le jour du baptême du même prince (3 mai 1821), une pièce de circonstance fut donnée sous le titre de *Blanche de Provence* ou *la Cour des Fées*. La partition était des cinq compositeurs : Boïeldieu, Chérubini, Berton, Paër et Kreutzer.

Avant de prendre possession de son nouveau logis de la rue Le Peletier, l'Opéra donna deux représentations au théâtre Louvois. Mais il ne s'y était installé en aucune façon; aussi n'avons-nous pas cru devoir consacrer un chapitre spécial à un incident aussi minime. Lorsqu'on fait le relevé des divers domiciles d'une personne, on ne compte pas les maisons où elle est allé dîner en ville.

Le théâtre Louvois, qu'on pourrait confondre avec la salle abandonnée par l'Opéra après l'assassinat du duc de Berri, était situé dans la rue dont il porte le nom.

*
* *

XI

SALLE DE LA RUE LE PELETIER

(1821)

Il était dans la destinée de la famille de Choiseul de fournir des terrains à nos théâtres lyriques.

On a vu comment elle avait déjà cédé une portion de son jardin pour y bâtir l'Opéra-Comique.

Mais il existait, sous Louis XVI, un second hôtel appartenant aux mêmes propriétaires, et qui était situé de l'autre côté du boulevard. Ce somptueux logis, avait son entrée sur la partie de la rue Grange-Batelière qui faisait un coude dans la direction de la rue Richelieu, et à laquelle on a donné depuis le nom de Drouot. On peut juger de sa splendeur puisqu'il est encore debout, faisant face à la mairie du IXe arrondissement. Il avait été bâti vers le milieu du siècle dernier, par Carpentier pour le fermier général Bouret,

qui l'avait ensuite cédé à M. de la Reynière. Les Choiseul le tenaient de troisième main.

Le second hôtel de Choiseul avait de très-vastes dépendances. Son jardin, aux proportions d'un parc, s'étendait jusqu'à la rue d'Artois (aujourd'hui rue Laffitte), et longeait le boulevard des Italiens. Cependant une partie en fut aliénée vers 1786.

Nous lisons, en effet, sur une ordonnance signée Louis XVI : « Notre très-cher et bien amé Joseph de La Borde, vidame de Chartres, etc....., nous a fait exposer qu'il a fait l'acquisition d'une portion de terrain au fond du jardin de l'hôtel de Choiseul, rue Grange-Batelière, et traité pour reprendre dès à présent une autre partie de terrain joignante, dont le fond lui appartient déjà mais qui avait été par lui engagée à vie; que ces deux portions d'emplacements ont une façade de 43 toises d'étendue sur le rempart entre les rues Grange-Batelière et d'Artois et aboutissant sur la rue Pinon (la rue Rossini d'aujourd'hui) récemment ouverte ; que leur profondeur réunie est si considérable que l'exposant n'en pourrait tirer aucun parti s'il n'y était percé une nouvelle rue etc... Permettons et autorisons, voulons et nous plaît ce qui suit :

« Art. 1er. Il sera par le sieur Jean-Joseph de La Borde, et à ses frais, ouvert une nouvelle rue, en face du bâtiment du Théâtre-Italien (l'Opéra-Comique), débouchant d'un côté sur la place du Rempart, et de l'autre dans la rue Pinon ;

« Art. 2. Ladite rue sera nommée *Le Peletier.* »

Louis Le Peletier, marquis de Montmellian et seigneur de Mortefontaine, était alors, en effet, prévôt des marchands, magistrature qui a été remplacée depuis par celle des préfets de la Seine.

Le jardin de l'hôtel de Choiseul se trouva donc considérablement réduit après que M. de La Borde eut fait la spéculation de bâtir, d'une part, les maisons du côté gauche de la rue Le Peletier (en venant du boulevard), d'autre part l'îlot dans lequel on a pratiqué plus tard, vers 1823, les deux passages de l'Opéra.

L'hôtel lui-même changea de destination après avoir été déclaré bien national. Le ministère de la guerre y établit ses bureaux en 1793 ; il servit de logement au gouverneur de Paris sous l'empire ; et plus tard il fut affecté à l'état-major de la garde nationale.

Voilà en quel état étaient les choses au cours de l'année 1820 lorsque le gouvernement décida que l'Opéra serait construit provisoirement dans le jardin de l'hôtel de Choiseul. La scène devait être adossée à la maison, laquelle serait conservée intacte pour être appropriée aux services intérieurs du théâtre. La salle proprement dite, avec ses deux vestibules, surmontés du foyer du public, devait s'avancer jusqu'à la rue Le Peletier.

L'architecte Debret, chargé des travaux, ne mit qu'un an à les mener à bonne fin. Le premier coup de pioche avait été donné en août 1820, et l'Opéra

ouvrit sa nouvelle salle le lundi 16 août 1821. Mais, comme il arrive toujours le devis primitif fut dépassé, et les 1,800,000 fr. de dépense prévus par le ministère furent insuffisants ; la note à payer monta jusqu'à 2,287,000 fr.

Les dimensions intérieures de la salle Le Peletier étaient : largeur, 16 mètres 80 centimètres ; — profondeur, 22 mètres ; — hauteur, 18 mètres 50 centimètres ; — largeur du cadre de la scène, 12 mètres 60 centimètres.

Le nombre des places y était de 1,954.

C'était encore s'en tirer à bon marché que d'élever pour 2,287,000 fr. la salle superbe que nous avons tous connue. Mais il faut savoir aussi qu'elle n'était pas absolument neuve. Pour tout dire elle était faite des morceaux du théâtre de la rue de Richelieu. Les devantures des loges, les colonnes, l'encadrement de la scène, les corniches, enfin tout ce qui constituait la partie artistique du chef-d'œuvre de Victor Louis, avait été démonté avec soin et transporté rue Le Peletier. Si bien que le monument que nous avons vu s'effondrer en 1873 avait (sur deux emplacements) servi de cadre aux sans-culottides de la Révolution, aux opéras grecs et romains de l'Empire, aux ballets de la Restauration ; sans compter que tous les chefs-d'œuvre du romantisme musical, que toutes les merveilles créées par le génie de Rossini et de Meyerbeer y avaient vu le jour, comme dans un lieu prédestiné aux grands triomphes de l'art.

Le 16 août 1821, jour d'inauguration de la nouvelle salle, le spectacle se composait de la reprise des *Bayadères*, opéra en trois actes de M. de Jouy et de Catel, avec Nourrit père, Derivis et madame Branchu pour principaux interprètes. La soirée se terminait par *le Retour de Zéphire*, ballet en un acte de Gardel, musique de Steibelt, avec Paul dans le rôle de Zéphire et madame Anatole Gosselin dans celui de Flore.

Ce fut une soirée assez mélancolique. Madame Branchu, indisposée, toussa son rôle plutôt qu'elle ne le chanta. La recette, dont le chiffre fut cependant de 9,251 livres 10 c., ne s'éleva pas au maximum ; et on remarqua que plusieurs fauteuils restèrent vides. C'est que (mœurs bien différentes des nôtres !) il y avait ce jour-là *quatre* premières représentations dans Paris. L'Opéra-Comique lui-même était de cette conspiration des théâtres qui se vengeaient ainsi des redevances qu'ils étaient forcés de payer à leur seigneur l'Opéra ; il donnait *le Philosophe en voyage* de Paul de Kock, musique de Kreubé et Pradher. Le Vaudeville avait affiché la première représentation du *Traité de Paix ;* le Gymnase celle du *Mariage enfantin*, et la Gaîté celle des *Époux de quinze ans*.

La salle, faite de pièces et de morceaux recollés par Debret, ne contenta presque personne. Elle reçut une grêle d'épigrammes parmi lesquelles celle-ci : « Tiens, disait un passant de la rue Le Peletier, il

n'y a que huit Muses sur cette façade; quelle est donc celle qui manque? — Vous ne voyez pas que c'est celle de l'architecture! » répondait un autre badaud.

La presse du temps se montre froide aussi, et même parfois elle va jusqu'à être acerbe.

Le rédacteur du *Journal des Débats* ne sait qu'une chose, c'est qu'il a respiré toute la soirée une odeur de vernis qui l'a suffoqué; puis à ce point capital de sa critique il ajoute que les pièces étaient détestables, et que les chanteurs ont chanté faux. Le feuilletoniste de *la Quotidienne* déclare n'avoir pu supporter le spectacle et s'être retiré après le premier acte. *Le Constitutionnel* se plaint de ce que l'architecte « n'a pas assez fidèlement observé les règles de l'acoustique. » Il est vrai que *le Drapeau blanc*, *le Journal de Paris* et surtout *le Moniteur* sont beaucoup plus doux. Mais *la Gazette de France* dit positivement : « Le rideau s'est baissé au milieu de certains murmures, on pourrait dire de certains bruits qui attestaient que la patience des spectateurs était à bout. »

Il faut noter que les feuilles politiques de ce temps-là, solennelles et gourmées comme une harangue de Joseph Prudhomme, se montrent presque toujours dédaigneuses pour l'Opéra, la musique et autres futilités! En revanche les petits journaux, n'ayant point les affaires de l'Europe sur les bras, sont plus abondants en renseignements touchant les mille et un incidents quotidiens de la vie parisienne.

Le *Journal des Dames et des Modes* va donc nous dire plus de choses en dix lignes que tous ses hauts et puissants confrères politiques dans leurs tirades pédantes.

C'est lui qui parle : « L'aspect de l'intérieur de la salle est or et blanc aux étages inférieurs ; ensuite bleu et or jusqu'au plafond. Les corridors sont vastes ; les escaliers très-beaux ; les dégagements nombreux et bien entendus. Le foyer public règne sur toute la longueur de la façade ; les peintures en sont blanc mat et or ; les draperies des croisées amarante et orange. Le foyer du chant et celui de la danse sont deux pièces d'une grande beauté. Dans l'une les murs paraissent sonores ; dans l'autre, le plancher en pente doucement inclinée vers une superbe glace qui va jusqu'en bas, est d'une élasticité parfaite. »

Et puis, quelques lignes de chronique mondaine : « La soirée d'hier est à jamais mémorable dans les fastes des jours marqués pour le plaisir. Nous ne parlerons pas de la beauté du temps qui paraissait s'être mis de la partie pour engager les promeneurs du boulevard de Gand à s'asseoir tranquillement auprès des dames qui occupaient un double rang de chaises, depuis la rue du Helder jusqu'à la rue Le Peletier, en attendant l'heure de la sortie de l'Opéra. Les croisées, les balcons des maisons des rues Le Peletier et Grange-Batelière étaient garnis de monde comme en un jour de fête. Les chapeaux parés étaient en crêpe rose ou

en satin blanc. Sur le devant figurait un paquet de plumes d'autruche panachées et frisées. »

Castil-Blaze, contemporain de tous les événements musicaux du siècle est encore bon à écouter lorsqu'il dit : « Pour les spectateurs assis au parterre, la salle Le Peletier est absolument la même que la salle Richelieu ; seulement on a donné six pouces de plus à l'ouverture de l'avant-scène. Le théâtre est beaucoup plus profond que l'ancien ; les corridors plus larges, une immense galerie servant de foyer au public, telles sont les améliorations que l'on remarque dans la nouvelle salle, *mais gare l'incendie! il serait effroyable!!!* »

Après l'insuccès relatif de sa soirée d'ouverture, le directeur Viotti se retira, cédant la place à Habeneck, qui devait plus tard s'illustrer comme chef d'orchestre et comme fondateur des Concerts du Conservatoire.

Habeneck avait des vues très-hautes sur l'Opéra. Il ne craignit pas de dépenser 188,260 fr. 60 c. pour monter *Aladin*, ou *la Lampe merveilleuse*, opéra posthume de Nicolo, achevé par Benincori. Dans cette somme les décors seuls entraient pour plus de 129,000 francs. Aussi le succès fut des plus éclatants ; car ce n'est pas de notre temps et en raison de notre prétendue décadence que la foule a pris goût aux magnificences de la mise en scène. En trois ans cette pièce médiocre, mais équipée avec luxe, atteignit sa centième représentation.

Un fait à noter (et facile à retenir à cause d'une heureuse rencontre de mots) : la lumière du gaz fit son début à l'Opéra, et même en France, le soir de la première représentation de cette *Lampe merveilleuse*. C'était l'éclipse totale et définitive des chandelles de Lulli, des bougies de Rameau, des quinquets de Gluck et de la lampe d'Argant des temps plus modernes. Cet événement considérable dans l'histoire de l'outillage théâtral a sa date au 6 février 1822.

Mais le *Journal des Dames et des Modes* a fait courir ses reporters quelques jours avant la représentation. Ils ont vu le lustre chez le serrurier, et « ils se font, disent-ils, une grande idée de la surprise qu'on en éprouvera. *Cent huit* becs donneront issue à la flamme, laquelle au lieu de monter en ligne droite formera *une tulipe*. »

C'est surtout ce fameux gaz, substance mystérieuse et magique, qui les intrigue tous! Ils en perdent la tête jusqu'à laisser échapper des espèces de calembours, et à dire, par exemple, qu'ils sont bien dans « le siècle des lumières! »

Et puis, c'est tout un chapelet de propos niais à travers lesquels perce l'incrédulité française.

Les uns se figuraient que le gaz hydrogène, qui se fabriquait alors à l'abattoir Montmartre, serait allumé sur place et cheminerait tout enflammé dans les tuyaux souterrains pour aboutir finalement au lustre de l'Opéra.

D'autres étaient effrayés de la façon dont se comporteraient les réverbères de la rue les jours de pluie. Ils s'étaient laissé dire que le gaz à éclairage n'était que le feu grégeois, dont le secret avait été retrouvé, et qu'ainsi les plus grands malheurs pourraient en advenir si l'autorité permettait qu'il pût être mis en contact avec de l'eau.

Par bonheur, le *Journal des Dames* a pris des renseignements, et, fort de sa science, le voilà qui badine, qui fait l'agréable, qui s'amuse à dialoguer avec un imbécile qu'il invente tout exprès pour l'accabler de ses sarcasmes.

C'est l'imbécile qui commence : « Le gaz hydrogène ne brûle pas ! — Qu'entendez-vous par ces mots? car la phrase n'exprime peut-être pas votre pensée d'une manière bien exacte. — Je veux dire que ce gaz ne cause pas de brûlure. — Je le crois bien, tant qu'il n'est pas enflammé. — Même quand il éclaire, là, pour me faire comprendre, épilogueur éternel ! — Mettez seulement votre doigt au-dessus de la flamme, et vous m'en direz des nouvelles. — Aïe!... — Eh! bien! maintenant, mettriez-vous votre main au feu que le gaz enflammé ne cause pas de brûlure? »

Comme plaisanterie, peut-être fait-on mieux aujourd'hui. Encore ce n'est pas sûr ; il faut prévoir même que dans cinquante ans on fera subir à la prose de nos meilleurs faiseurs ce supplice de la reproduc-

tion que nous nous amusons à infliger à la littérature légère de 1822.

Et maintenant, nous voilà en quelque sorte rendus « chez nous ». L'Opéra est installé dans cette glorieuse salle Le Peletier où nous l'avons tous connu, et où il a traversé la plus belle période de son histoire.

C'est là que l'auteur du *Siége de Corinthe* et de *Guillaume Tell* se fit l'initiateur du romantisme en musique et renversa de son souffle irrésistible toutes les vénérables idoles du passé. Sans parler de Rameau, dont les œuvres dormaient déjà au fond des bibliothèques, Sacchini, Salieri, Lesueur, Spontini, et même Gluck le Grand pâlirent et s'éclipsèrent à l'approche de ce génie radieux.

« Enfin Rossini vint ! » pourrait-on dire, en paraphrasant l'hémistiche de Boileau. Mais, hélas ! c'est « il parvint » qui serait le mot vrai ; car, avant de voir son nom imprimé sur une affiche de l'Opéra, il ne fallut pas moins de neuf ans de patience au compositeur fameux que l'Europe acclamait. Les portes du temple étaient, en effet, gardées par une coterie jalouse, qui recevait le mot d'ordre de Berton.

Rossini avait débuté à Paris, en 1817, par *l'Italiana in Algieri*, représentée au Théâtre-Italien, et *le Siége de Corinthe*, qui est la première de ses partitions exécutées à l'Opéra, porte la date de 1826.

En attendant (ou plutôt en faisant attendre), l'Opéra dispensait ses faveurs à qui en voulait. Il jouait avec

empressement : *Florestan* ou *le Conseil des Dix*, de Garcia ; *Sapho*, de Reicha ; *Virginie*, de Berton ; *Lasthénie*, d'Hérold (à ce nom cependant il faut saluer) ; *Ipsiboé*, de Kreutzer ; *les Deux Salem*, de Daussoigne ; *la Belle au bois dormant*, de Carafa ; *Don Sanche d'Aragon* ou *le Château d'amour*, de Litz (le futur pianiste-abbé avait alors quatorze ans), etc...

Il donnait aussi deux pièces de circonstance et à allusions flatteuses pour le pouvoir : *Vendôme en Espagne*, un acte mis en musique par Auber, Boïeldieu et Hérold pour fêter la prise du Trocadéro ; puis *Pharamond*, opéra en trois actes, improvisé par Boïeldieu, Berton et Kreutzer, à l'occasion du sacre de Charles X.

Quant aux ballets de cette époque, c'étaient *Alfred le Grand*, de Gallenberg ; *Cendrillon*, de Sor ; *Alice, reine de Golconde*, de Dugazon ; *Mars et Vénus*, de Schneitzoheffer, etc...

Et pendant que l'Opéra se livrait à ces jeux peu récréatifs et à ces ris médiocres, Rossini perdait le temps d'écrire au moins quatre *Guillaume Tell*, car il était en pleine séve et dans tout l'entrain du travail. Il lui fallait aussi essuyer le feu des pamphlétaires très-âpres à lui faire la guerre ; et cela sans qu'il lui fût permis de se défendre en produisant une œuvre magistrale qui aurait mis le public dans son parti.

Pourtant l'Académie de musique n'était plus

« royale » qu'en ce sens qu'elle coûtait beaucoup d'argent à la liste civile. Ses recettes baissaient sensiblement, et il lui fallait d'autant plus aviser à ramener la foule que ses deux principaux chanteurs venaient de la quitter. Lays et madame Branchu avaient pris coup sur coup leur retraite.

Lays comptait quarante-deux ans de service, passés dans les six salles du Palais-Royal, des Menus-Plaisirs, de la Porte-Saint-Martin, de la rue de Richelieu, Favart et Le Peletier.

C'est dans ces circonstances fâcheuses que l'Opéra se décida à monter *le Siége de Corinthe*, acte de bon goût et de justice qu'il n'eut pas à regretter. Le succès, en effet, fut si éclatant que, le soir de la première représentation, le public fit une espèce d'émeute qui dura une demi-heure, parce que Rossini, rappelé à grands cris, se refusait à paraître sur la scène. Les applaudissements ne manquèrent pas non plus aux interprètes, qui étaient : les deux Nourrit, Derivis et mademoiselle Cinti (celle qui devait plus tard rendre célèbre le nom de Damoreau en créant le personnage d'Isabelle dans *Robert-le-Diable*, et, à l'Opéra-Comique, celui d'Angèle dans *le Domino noir*).

Au lendemain du *Siége de Corinthe*, les feuilletons des journaux, qui jusque-là avaient tenu rigueur à Rossini, sont obligés de lui rendre les armes. *La Quotidienne* imprima cette phrase qui est à retenir : « M. Rossini a fait une espèce de révolution en mu-

sique. » En effet, cet homme prédestiné arrivait comme un messie pour renouveler le vieux fond mélodique sur lequel on vivait depuis tant d'années. Et à sa suite, on vit s'illustrer, quoique participant de lui à des degrés divers, les Auber, les Hérold, les Meyerbeer, les Donizetti, les Halévy, toute la pléiade enfin des glorieux créateurs du répertoire romantique.

L'étincelle communiquée à tous ces beaux-esprits par le génie de Rossini y a déterminé comme une explosion de vie. Aussi leurs œuvres, écloses sous le rayonnement de la lumière mélodique, ont-elles encore l'incandescence de leur jeunesse première. Le temps ne les a point refroidies.

C'est pourquoi nous sommes encore sous le régime de la musique née dans la période de 1825 à 1840. Et il y a même cette remarque à faire : qu'aujourd'hui le drapeau du romantisme ne flotte plus que sur l'Opéra.

Le lecteur n'attend pas de nous la chronique complète des faits grands et petits qui se sont accomplis sur le théâtre de la rue Le Peletier. La matière est vraiment trop copieuse pour tenir dans ces chapitres rapides. D'ailleurs, il nous faut nous reporter au titre du présent ouvrage qui implique le récit des déménagements et des voyages de notre nomade Opéra, plutôt que son histoire musicale et littéraire. Si nous nous sommes complu à appuyer, dans les pages précédentes, sur les prouesses de tout genre du sieur Lulli;

si nous avons raconté, sans économiser le papier, les diverses révolutions musicales opérées par Rameau, par les bouffons de 1752, et enfin par Gluck, c'est que nous supposions le public peu ou mal renseigné sur ces grandes personnalités dont la venue successive a marqué des phases distinctes de l'histoire de la musique. Mais il ne peut entrer dans notre plan d'analyser les opéras aujourd'hui en cours de représentation, et sur lesquels le lecteur a son jugement fait. C'est en vertu du même système d'information rétrospective et, avec la bonne volonté d'esquisser la vie d'une ballerine au siècle dernier, que nous avons tout à l'heure pénétré chez mademoiselle Guimard, en forçant la porte de son boudoir. On comprendra ce qu'il y aurait de révoltant à commettre la même indiscrétion chez une danseuse moderne.

Mais nous pouvons toujours, en citant quelques titres d'œuvres saillantes, avec les noms de leurs interprètes, éveiller les meilleurs souvenirs du dilettantisme.

L'année qui suivit son brillant début à l'Opéra, Rossini donna *Moïse*, qui était, comme *le Siége de Corinthe*, une adaptation d'une de ses partitions italiennes à la scène française (1827). — Puis vint le sémillant et spirituel *Comte Ory*, fait également avec la musique d'un opéra italien rentoilée sur un nouveau livret. L'œuvre primitive s'appelait *Il Viaggio a Reims*, et avait été donnée à Paris à l'occasion du

sacre de Charles X. Scudo, qui a depuis tenu la férule de critique musical à *la Revue des Deux-Mondes*, avait créé dans cette pièce politique le rôle d'un garçon d'auberge (1828). — Puis vint *Guillaume Tell*, avec Nourrit, Levasseur, Dabadie et madame Damoreau. Le soir de la première représentation, l'orchestre de l'Opéra alla donner une sérénade sous les fenêtres du maëstro. En ce temps-là, Rossini habitait la maison du boulevard Montmartre, dans laquelle est percé le passage Jouffroy (c'est sous ce même toit que Boïeldieu a composé *la Dame blanche*, et Carafa *Masaniello*). Le 10 février 1868, à l'occasion de la 500e représentation de *Guillaume Tell*, il y eut une reprise de la sérénade de 1829. Nous étions là. L'orchestre et les chœurs de l'Opéra ont commencé le concert vers minuit et demi, à la lueur des torches. Faure a chanté les soli, et avec une chaleur d'expression qui était bien de circonstance; on n'avait jamais entendu une aussi belle voix dans une cour. Le maître demeurait alors au n° 2 de la rue de la Chaussée-d'Antin.

La part de Meyerbeer est aussi des plus glorieuses : *Robert-le-Diable*, qui ressuscitait non-seulement les nonnes du couvent de Sainte-Rosalie, mais tout le moyen âge superstitieux, eut, en 1831, un succès extraordinaire et qui a prouvé la prestesse du dilettantisme parisien à saisir les beautés d'une musique aussi nouvelle. — *Les Huguenots*, une autre évocation historique, occupent aujourd'hui une place plus

élevée dans l'estime des connaisseurs, mais ne triomphèrent pas tout d'abord d'une façon aussi décisive (1836). — *Le Prophète* est une œuvre pleine de grandeur et dont l'austérité religieuse est relevée par le plus élégant et le plus original des ballets qu'on ait jamais dansé (1849). — *L'Africaine*, attendue des dilettantis pendant plus de vingt ans, ne fut jouée qu'après la mort du maître. C'est à cette circonstance qu'il faut attribuer le manque d'unité d'une partition d'ailleurs considérable, et qui se trouve être ainsi dans sa diversité de style comme un résumé de toute la carrière de Meyerbeer (1865).

Auber ouvre par *la Muette* aux brillantes couleurs napolitaines, la liste chronologique des opéras encore vivants aujourd'hui (1828). — Il donne ensuite (1830), *le Dieu et la Bayadère*, un opéra-ballet où mademoiselle Taglioni consacra sa réputation ; — (1831), *le Philtre* qui est un opéra-comique avec récitatifs ; — (1832), *le Serment ;* — (1833), *Gustave III* ou *le Bal masqué* dont le divertissement final a fait époque dans les fastes de la danse carnavalesque ; — (1839), *le Lac des fées ;* — (1850), *l'Enfant prodigue ;* — (1851), *Zerline* ou *la Corbeille d'oranges*, écrite pour madame Alboni.

Halévy donna *la Juive* en 1835, et ce fut son coup de maître. Cette œuvre si empreinte d'un cachet personnel mérite d'être classée à part ; elle fut cependant méconnue à l'origine, et ne dut son succès qu'au

talent de ses interprêtes, et à la magnificence de sa mise en scène. — Les autres opéras d'Halévy décèlent tous une haute science musicale associée à un esprit distingué, mais ils ont eu des chances assez diverses de succès. Ce sont : *Guido et Ginevra* (1838); — *le Drapier* (1840); — *la Reine de Chypre* (1841); — *Charles VI* (1843); — *le Lazzarone* (1844); — *le Juif-Errant* (1852); — *la Magicienne* (1858).

Donizetti écrivit à Paris et pour Paris *la Favorite*, mais en modifiant ses procédés, en francisant son style et c'est ainsi que s'y étaient pris avant lui Gluck, Sacchini, Spontini, Rossini, Meyerbeer (1840). — Il donna aussi, mais sans succès, *Dom Sébastien de Portugal* (1843).

M. Verdi a été chargé de fêter musicalement les deux expositions universelles de Paris; en 1855 il fit jouer à l'Opéra *les Vêpres siciliennes*, qui furent un triomphe pour mademoiselle Cruvelli (la première cantatrice à qui l'Opéra ait donné 100,000 francs d'appointements). — En 1867 *Don Carlos*. Mais ces deux opéras qui contenaient d'ailleurs des pages d'une grande vigueur mélodique n'ont jamais atteint au succès du *Trovatore*.

M. Félicien David, l'auteur inspiré et original du *Désert*, de *Christophe Colomb*, de *la Perle du Brésil* et de *Lalla-Rouck* ne figure sur le catologue des opéras que pour la seule partition d'*Herculanum* (1859).

M. Gounod n'a vu arriver son *Faust* à l'Opéra (1869) qu'après qu'il eût fait un stage de dix ans au Théâtre-Lyrique où madame Carvalho l'avait pris sous sa protection de directrice et de cantatrice. — Quant à *Sapho* (1851), chantée par madame Viardot; quant à *la Nonne sanglante* (1854), et à *la Reine de Saba* (1862), ces pâles partitions ne subirent que des défaites.

M. Ambroise Thomas fit jouer en 1841, *le Comte de Carmagnola;* — en 1842 *le Guerillero;* — en 1868, *Hamlet* qui obtint un succès réel, auquel ne nuisirent pas les deux talents associés de Faure et surtout de la poétique Nilsson.

Parmi les opéras traduits de langues étrangères dont nous n'avons pas encore parlé, et qui ont été exécutés sur la scène de la rue Le Peletier, nous citerons *Euryanthe* et le *Freischütz* de Weber; *Othello* et *Robert Bruce* (imité en grande partie de *la Dona del Lago*) de Rossini; *Jérusalem*, *Louise Miller* et *le Trouvère* de M. Verdi; *Roméo et Juliette* de Bellini; *Sémiramis* de Rossini; *Lucie de Lamermoor* et *les Martyrs* de Donizetti; *Don Juan* de Mozart très-élégamment traduit par Castil-Blaze, Émile Deschamps, et M. Blaze de Bury (le critique érudit qui signe Lagenevais à *la Revue des Deux Mondes*); enfin cet orageux *Tannhæuser* de meinher Wagner, que le public reçut comme on met les gens à la porte.

Ce *Tannhæuser* cacophonique fut imposé à la di-

rection de l'Opéra par la cour des Tuileries, que les influences de la diplomatie allemande avaient circonvenue. On avait fait de grands frais de mise en scène. M. Richard Wagner s'était, en personne, chargé de diriger toutes les études de sa scabreuse musique ; les chanteurs qu'on lui avait confiés au risque de leur briser la voix étaient Morelli, Cazeaux, mademoiselle Sass, madame Tedesco, mademoiselle Reboux. La condescendance avait été poussée jusqu'à permettre à ce maestro de singulière espèce d'introduire dans la troupe de l'Opéra le sieur Niemann, un ténor tout à sa dévotion.

La première représentation fut donnée le 13 mars 1861. Le public resta stupéfait, mais silencieux, pendant le tableau du Venusberg. Ce n'est qu'au changement de décor et après la grotesque mélopée du pâtre, que le fou rire éclata dans toute la salle. Le reste de la soirée ne fut qu'un concert de huées de toute sorte. Il n'y eut de répit que pendant l'exécution de la marche, au second acte. Le morceau fut même bissé.

Après trois représentations tumultueuses, *le Tannhæuser* fut interdit par la police, comme un scandale public. Et M. Wagner, à l'abri de l'autre côté du Rhin, n'a cessé depuis d'expectorer contre la France les injures les plus allemandes.

Rossini a eu longtemps la partition du *Tannhæuser* posée à l'envers, sur le pupître de son piano. Et,

quand quelqu'un lui en faisait l'observation, il répondait avec sa malice méridionale :

— Que voulez-vous, j'ai essayé de jouer cette musique dans l'autre sens... çà ne va pas !

A l'exception du *Tannhæuser*, la plupart de ces œuvres (dont nous venons de faire l'énumération) sont applaudies par le public pour leur ensemble, mais chacune présente un point saillant qui a fait sa popularité. Tantôt c'est un morceau de musique, tantôt un pas de ballet, ou une simple particularité de mise en scène qui frappe l'esprit du dilettante au seul titre des opéras de notre répertoire. Par exemple :

Robert-le-Diable ; — et les nonnes évoquées par Bertram ;

Guillaume Tell ; — et le trio du Grutli ;

Les Huguenots ; — et la bénédiction des poignards ;

La Juive ; — et le cortége de l'empereur Sigismond ;

La Favorite ; — et le duo du quatrième acte ;

Le Prophète ; — et le ballet des patineurs ;

L'Africaine ; — et le vaisseau ;

Il Trovatore ; — et le *Miserere ;*

Faust ; — et sa valse ;

Freischütz ; — et la scène de la fonte des balles ;

Etc.....

Mais nous demandons à insister sur *le Freischütz*, et à dire une anecdote qui servira d'intermède à

ces énumérations trop nécessaires pour n'être pas un peu arides.

Le chef-d'œuvre étrange de Weber avait été déjà traduit par Castil-Blaze qui l'avait popularisé sous le titre de *Robin des bois* en le faisant représenter à l'Odéon, en 1824. Ce ne fut qu'en 1841 qu'il entra dans le domaine de l'Opéra après avoir appartenu pendant quelques années à l'Opéra-Comique.

Depuis ce temps on conte dans les cafés de comédiens la légende du squelette *véritable* qui sort d'une trappe au second acte du *Freischütz*.

Pour notre part, nous avons toujours douté de l'existence de cet horrible objet aussi difficile à classer parmi le personnel que parmi le matériel de l'Opéra. Tout ce que nous avons vu jusqu'à présent de fantastique dans la scène de « la fonte des balles, » c'étaient de petits acrobates déguisés en crapauds, et qui faisaient des bonds prodigieux sur le théâtre ; d'autres, habillés en chauves-souris, qui étaient perchés sur les rochers du fond et agitaient en cadence leurs ailes de soie noire. Nous n'en demandions d'ailleurs pas plus.

Mais la légende du squelette véritable que tant de gens croient avoir vu n'en est pas moins curieuse. On la raconte de diverses façons.

D'après une des versions accréditées, ledit squelette s'appelait de son vivant M. Boismartin.

Ce Boismartin, qui, vers la fin du règne de Louis XVI, était danseur à l'Opéra, tomba amoureux de la de-

moiselle Nanine Duval, sa camarade. Mais Nanine dédaigna son hommage, et préféra, dit-on, écouter les propos du sergent-major Mazurier.

Grande colère de Boismartin, qui, un soir, au sortir du théâtre, prend son rival à la gorge dans la rue Saint-Nicaise. Égale fureur de Mazurier, qui, aidé de ses hommes, incarcère au poste le malheureux danseur, et l'y attache même comme un criminel dangereux.

Boismartin meurt de chagrin et lègue son squelette à l'Opéra pour y être conservé et emmagasiné aussi près que possible de la loge où s'habillait la cruelle Nanine. On l'aurait retrouvé plus tard dans un coin oublié des coulisses, et c'est ainsi que les metteurs en scène auraient pu l'utiliser quand ils montèrent l'opéra de Weber.

Cette histoire invraisemblable n'est pas, après tout, si mal imaginée, puisque beaucoup de gens y croient encore.

Pourtant Berlioz en a trouvé une bien meilleure. Et il la racontait volontiers avec cette gaieté macabre, cet humour de croque-mort anglais qui lui était particulier aux heures où il voulait bien laisser la musique en repos.

Berlioz contait donc qu'étant étudiant en médecine il suivait avec ferveur les représentations du *Freyschütz*, ou plutôt de *Robin des Bois*, qui se donnaient à l'Odéon. Son ami D..., qui depuis est devenu un célèbre médecin, l'accompagnait d'ordinaire.

Un soir, nos deux amateurs écoutaient avec ravissement l'air d'Agathe, quand voilà qu'un de leurs voisins se met à siffler comme un beau diable.

C'était un garçon épicier de la rue Saint-Jacques. Et le contraire eût été étonnant, car en ce temps, où florissait la littérature bourgeoise de Paul de Kock, il arrivait toujours des choses extraordinaires aux épiciers.

Berlioz et son compagnon s'emparent donc de l'irrévérent jeune homme, et le jettent à la porte, après l'avoir consciencieusement battu en l'honneur de Weber.

Quelques années se passent, et les trois personnages de cette scène ont les destinées les plus diverses. Berlioz se livre à la musique; D... se fait recevoir médecin, et l'épicier meurt à l'hôpital.

Cependant, le hasard met le cadavre de l'épicier sous les yeux du docteur D..., qui reconnaît en lui son siffleur de l'Odéon. Cette dépouille mortelle, il la fait *préparer*, comme on dit en termes d'amphithéâtre; il en fait enlever les chairs et si exactement que bientôt elle se trouve réduite à l'état peu enviable de squelette. (L'opération, comme on le voit, est rigoureusement le contraire de ce que les cuisinières appellent « désosser. »)

Ainsi accommodé, le pauvre garçon est transporté chez le docteur D..., qui le loge dans une armoire, et le conserve à titre de souvenir de sa vie de jeunesse,

de ses folles équipées du quartier Latin, et de ses premières émotions de dilettante.

Une quinzaine d'années se passent encore, et Berlioz est chargé par le directeur de l'Opéra d'écrire des récitatifs pour le *Freyschütz*, qui, dans son édition originale, a la forme d'un opéra-comique. Il était, de plus, convenu que Berlioz surveillerait toute la mise en scène de l'œuvre.

Or, il tenait à ce que les fantômes du second acte fussent dignes de l'Opéra et produisissent l'effet le plus saisissant. Il se creusait donc la tête pour trouver quelque chose de neuf et de bien approprié à la situation, quand un bon hasard lui fit rencontrer son vieil ami D..., à qui il confia ses soucis.

« — Il te faut des revenants, lui dit le docteur; je crois avoir chez moi quelque chose dans ce genre-là. Tu te souviens peut-être d'un siffleur que nous avons roué de coups à l'Odéon, du temps que nous étions étudiants ?

— C'était un homme qui devait mal finir.

— En effet, il est mort d'une gastrite. Mais je possède son squelette que je mets à ta disposition. »

Berlioz accepta (dit-il) cette offre presque trop originale. Il fit transporter à l'Opéra la pauvre carcasse inerte; et c'est ainsi que, pour son péché, débuta dans le *Freyschütz* un épicier qui avait sifflé *Robin des Bois*.

Ici finit l'histoire.

Et les ballets?... « C'est un délice! » aurait dit le président de Brosses, dans son style à la diable.

En effet, on saute sur les théâtres de toutes les grandes villes, mais on ne danse qu'à l'Opéra de Paris. Pour notre compte, et cherchant notre plaisir, nous avons assisté à la représentation de divers ballets, à Londres, à Marseille, à Bruxelles, à la Haye, à Amsterdam, à Milan, à Venise, et ce que nous avons recueilli d'impressions au travers de notre lorgnette se résume dans l'axiome que nous venons de poser.

Notre Opéra est donc une sorte de maison-modèle, où se créent les produits les plus affinés et les plus rares de la chorégraphie. Toutes choses y sont de grand style et y ont un air de majesté, dont la tradition remonte visiblement à Lulli, ce Louis XIV lyrique.

Ce que vous exigez d'un ballet, n'est-ce pas, c'est que vous sortiez de sa représentation ébloui, au point de voir trente-six mille soleils? c'est aussi que, par des changements imprévus, bizarres, tenant du rêve, votre esprit reste confondu de toute cette fantasmagorie de choses magnifiquement impossibles! L'idéal serait que, la fête terminée, vous restiez encore sous le charme, et que dans votre trouble vous oubliez le chemin de votre maison jusqu'à partir pour Vincennes si vous demeurez à Neuilly, ou pour Saint-Denis si vous habitez Sceaux.

Ces sortes d'hallucinations ont pu être causées no-

tamment par : *Astolphe et Joconde*, *la Fille mal gardée*, *la Belle-au-bois-dormant*, *la Somnambule* (qui sont les quatre ballets mis en musique par Hérold) ; *Manon-Lescaut* (début d'Halévy à l'Opéra, et dernière pièce représentée avant la révolution de 1830) ; *la Sylphide* (où s'illustra l'incomparable Taglioni) ; *la Fille du Danube* (d'Adam) ; *la Gypsy* ; *la Jolie fille de Gand* (d'Adam) ; *Eucharis* (de M. Deldevez, chef d'orchestre actuel de l'Opéra) ; *Betty* (de M. Ambroise Thomas) ; *Griselidis* (d'Adam).....

Mais ce n'est que par ouï-dire et sur documents que nous applaudissons aux splendeurs de ces fêtes chorégraphiques. Nos souvenirs personnels nous indiquent en outre : *Giselle*, et sa musique enchanteresse, qui est le chef-d'œuvre d'Adolphe Adam ; *Jovita*, ou *les Boucaniers* ; *la Fonti* ; *Sacountala* ; *Marco Spada*, dont la partition était une mosaïque faite avec des motifs d'Auber ; *la Maschera*, qui évoquait dans un tourbillon carnavalesque la Venise galante du dix-huitième siècle ; *la Source* et *Coppelia*, qui empruntent leur charme à l'élégante musique de M. Delibes, etc...

Mais une heure néfaste vint où les danses durent cesser.

La guerre de 1870 s'engageait entre la France et l'Allemagne, et le Gouvernement impérial ordonnait à l'Opéra de faire chanter *la Marseillaise* dans un des entr'actes de *la Muette*, qui était alors la pièce en

vogue. L'Opéra fit très-bien les choses, il organisa tout un intermède avec une figuration nombreuse, qui simulait un bivouac devant l'ennemi. Ce fut d'abord madame Sass, qui chanta l'hymne de Rouget de Lisle; ensuite mademoiselle Julia Hisson; puis Faure et Caron. *Le Rhin allemand*, d'Alfred de Musset, musique de M. Delioux, fut bientôt ajouté au programme.

On ne saurait rendre en aucune langue l'enthousiasme avec lequel était accueillie *la Marseillaise* en ces jours de juillet, où l'on comptait si fermement sur la victoire. C'étaient des hurrah! des trépignements, des reprises en chœur par toute l'assistance; car à ce moment, rare dans l'histoire, il n'y avait plus d'autre parti politique que le parti français.

Mais après Reischoffen les chants cessèrent.

Après Sedan, la chute de l'Empire fut fêtée à l'Opéra par une représentation extraordinaire, dans laquelle les comédiens du Théâtre-Français déclamèrent les pages les plus énergiques des *Châtiments*, de M. Victor Hugo. Cette matinée littéraire, donnée au profit de l'Œuvre des canons, était une reprise de celle qui avait été déjà organisée au théâtre de la Porte-Saint-Martin.

Pendant le siége, l'Opéra renonça à jouer, mais il donna une série de dix-neuf concerts qui furent très-suivis. La salle n'était pourtant éclairée que par quelques lampions au pétrole, et il y faisait un froid

intense. Mais la foule avait un grand appétit des choses d'art, en ces temps de famine. Les œuvres qui revenaient le plus souvent sur le programme de ces fêtes sévères, étaient *le Désert* de M. Félicien David, la bénédiction des poignards des *Huguenots*, le finale patriotique du second acte de *Guillaume Tell*, etc... Sur le théâtre, il y avait pour chanter les soli, Villaret, Bosquin, Caron, Ponsard, Grisy, Gaspard,... en uniforme de la garde nationale, et mesdames Hisson et Gueymard-Lauters,... en robes de deuil. La recette passait en œuvres charitables. Celle du premier concert (dimanche 6 novembre) s'éleva à 6,788 francs.

Entre les deux siéges, et pendant une partie du temps de la Commune, l'Opéra ne fit pas parler de lui. Ce n'est que dans le courant du mois de mai que, sous un directeur improvisé, il tenta de faire sa réouverture. *Le Journal officiel* inséra à plusieurs reprises cette annonce :

« *Théâtre de l'Opéra.* — 7 h. 1/2. — Lundi 22, représentation extraordinaire au bénéfice des victimes de la guerre (veuves et orphelins) et du personnel de l'Opéra, avec le concours des artistes de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, des Italiens, et du Théâtre-Lyrique. Orchestre complet, conduit par M. Georges Hainl, chef d'orchestre de l'Opéra. »

L'affiche fut posée à côté de celles de la Comédie-Française, du Gymnase et des autres théâtres qui

n'avaient cessé de jouer depuis la fin du siége prussien. Elle portait :

« Ouverture du *Freischütz;* — *Hymne aux immortels;* — Premier tableau du quatrième acte du *Trouvère* (scène du *Miserere*) ; — Air du *Ballo in maschera;* — *Patria*, hymne de Beethoven ; — Air « des bijoux » de *Faust;* — Finale de *Nahel;* — Quatrième acte de la *Favorite;* — Trio de *Guillaume Tell;* — *Alliance des peuples*, marche et chœur ; — *Vive la Liberté!* chœur de Gossec, chanté pour la première fois au Grand-Opéra, le 27 janvier 1794. »

Les places les plus chères, qui étaient les avant-scènes, avaient été réduites à 6 francs. Les fauteuils d'orchestre étaient cotés 5 francs. Il y eut pour 235 francs de location.

Mais la représentation annoncée pour le 22 fut empêchée. Ce jour-là même commençait, aux Champs-Élysées, la bataille dite « des Sept-Jours. » Le lendemain, la troupe enlevait, après un combat très-vif, la barricade de la rue Rossini, qui était appuyée au bâtiment de l'Opéra.

Il y eut ensuite un silence de plus de six semaines, pendant lequel les artistes de l'Opéra se constituèrent en société. Les représentations ordinaires furent reprises à partir du 12 juillet. Ce soir-là on donna *la Muette*. Après le troisième acte, le rideau se releva, et tout le personnel du théâtre défila devant le buste d'Auber, en le couvrant de fleurs.

Auber était mort aux derniers jours de la Commune, dans sa maison de la rue Saint-Georges, n° 24. Sa dépouille avait été provisoirement déposée dans les caveaux de la Trinité. Un club de femmes se tenait au-dessus de son cercueil, c'est-à-dire dans l'église même. L'enterrement de l'auteur de *la Muette* s'est fait en grande pompe le 15 juillet 1871.

La Société des artistes de l'Opéra donna cinquante-et-une représentations à ses risques et périls. Elle monta même un ouvrage nouveau, *Érostrate*, de M. Reyer, critique musical du *Journal des Débats*.

Le 1er novembre, M. Halanzier fut nommé directeur (sa direction était la quarante-sixième depuis et y compris celle de l'abbé Perrin, en 1659). A ne juger les choses que sur l'apparence, il était plus que téméraire de se charger d'une entreprise aussi lourde au moment où, pour les causes que l'on connaît, 5 milliards de notre épargne venaient de passer la frontière. Eh bien! non; le public parisien, qui n'avait pas le cœur à la joie, n'en était que plus âpre à se jeter sur les distractions, sur tous les plaisirs passifs, qui n'exigent ni activité du cerveau, ni mouvements du corps. Aussi pendant les deux années qui suivirent la grande tragédie patriotique et sociale, les théâtres jouirent d'une prospérité sans exemple. Il est facile de s'en rendre compte par la comparaison de deux chiffres de recettes que l'Opéra encaissa dans deux années bien distinctes, dont la première peut être

prise comme type d'un temps normal pour les affaires générales :

Exercice	1868-69. . . .	recette	1,638,750 fr.	33 c.
—	1872-73. . . .	—	1,757,886	15

Aussi l'Opéra se livra à une paresse de gros rentier pendant l'année 1872.

En 1873, il sortit de sa torpeur, et nous donna *la Coupe du roi de Thulé*, opéra en trois actes, couronné au concours de 1867; et le petit ballet de *Gretna-Green*, qui fut le dernier ouvrage représenté rue Le Peletier.

Mais avant que l'incendie ne nous chasse pour toujours de ce coin du monde lyrique, où s'illustrèrent Rossini, Meyerbeer et Halévy, il est bon que nous y réveillions l'écho des bravos, en proclamant les noms de quelques artistes de la scène parmi ceux qui y ont conquis les faveurs de la foule.

Au nombre des chanteurs notables, il importe donc de citer : A. Nourrit (qui créa les rôles du ténor dans *la Muette*, *le Comte Ory*, *Guillaume Tell*, *Robert-le-Diable*, *la Juive*, *les Huguenots*, etc...) ; Duprez, qui, par son début dans *Guillaume Tell*, a fait révolution dans l'art du chant; Mario, Poultier, Gueymard, Roger, Renard, Michot, Warot, Naudin, Villaret, L. Achard, etc... Voilà pour les ténors. — Les barytons et les basses sont : Levasseur (le Bertram de *Robert-le-Diable*, le Marcel des *Huguenots*, le cardi-

nal de *la Juive*), Derivis, Inchindi, Dabadie, Serda, Alizard, Baroilhet, Obin, Morelli, Depassio, Belval, Bonnehée, Cazeaux, Faure, Caron, Gailhard, etc...

Les grandes et moyennes cantatrices se sont appelées : mesdames Grassari, Jawureck, Damoreau, Falcon, Dorus, Nau, Stoltz, Heinefetter, Masson, Pauline Viardot, Alboni, Tedesco, Bosio, La Grua, Wertheimber, Cruvelli, Gueymard-Lauters, Borghi-Mamo, Artot, Vestvali, les sœurs Marchisio, Vandenheuvel-Duprez, Sass, Battu, Nilsson, Mauduit, Devriès, Hisson, Arnaud, etc...

Les principaux maîtres de ballet qui ont réglé la chorégraphie sur le théâtre Le Peletier, furent : Perrot, Mazilier, Montjoie, Saint-Léon, Merante, Petipas, Coralli, etc... Les danseuses qui s'y sont le plus distinguées s'appellent : Montessu, Legallois, Noblet, Taglioni, Duvernay, Fitz-James, les sœurs Elssler, Carlotta Grisi, Dumilâtre, Cerrito, Guy-Stephan, Rosati, Ferraris, Plunkett, Petipa, Zina-Richard, Marquet, Emma Livry, Mourawiew, Boschetti, Vernon, Fioretti, Fiocre, Fonta, Beaugrand, Salvioni, Bozzachi, Sangalli, etc...

Sur cette liste de choix, il y a à souligner le nom d'une martyre, celui de cette pauvre Emma Livry, dont les vêtements prirent feu pendant une répétition de *la Muette*, et qui mourut après une agonie de six mois.

Quelques chiffres d'appointements : Duprez touchait

70,000 fr. par an ; — Naudin, 110,000 ; — Bardilhet, 60,000 ; — Levasseur, 45,000 ; — Mario, 30,000 ; — mademoiselle Cruvelli, 100,000 ; — mademoiselle Falcon, 50,000 ; — madame Dorus, 45,000 ; — madame Stoltz, 72,000 ; — madame Rosati, 60,000 ; — mademoiselle Elssler, 46,000 ; — mademoiselle Cerrito, 45,000 ; — mademoiselle Taglioni, 36,000, etc...

Au point où en sont nos récits, il peut être intéressant de se demander combien de temps les principaux opéras que nous avons énumérés dans ce chapitre, ont mis pour arriver à leur *centième* représentation ? La réponse est inscrite au tableau suivant qui donne la *vitesse* des succès :

L'Africaine a atteint sa 100me en. .	» ans	10 mois.
La Muette.	2	2
Le Prophète.	3	3
Robert-le-Diable.	2	5
Le Comte Ory.	2	11
Les Huguenots.	3	5
Guillaume Tell.	5	1
La Juive.	5	4
Le Trouvère.	6	»
La Favorite.	8	»
Etc.....		

Trois de ces opéras sont arrivés à leur 500me représentation :

Les Huguenots,	donnés en moyenne une fois par		26	jours.
Robert-le-Diable,	—	—	26	—
Guillaume Tell,	—	—	28	—

Quant aux pièces qui, à l'inverse de ces œuvres triomphantes, ont eu un sort malheureux, la liste en serait longue à faire peur. Qu'il nous suffise de citer :

La Reine de Saba	15	représentations.
La Voix humaine	13	—
La Nonne sanglante	11	—
Sapho	10	—
La Fronde	5	—
Benvenuto Cellini	3	—
Tannhœuser	3	—
Pantagruel	1	—

Il est remarquable qu'il y ait un rapport si étroit entre le succès et la valeur d'une œuvre dramatique, encore que l'une ne soit pas la mesure exacte de l'autre.

Depuis 1821 jusqu'à 1873, c'est-à-dire pendant le temps qu'il a habité la rue Le Peletier, l'Opéra a monté :

Opéras	98
Ballets	64
TOTAL	162

Ces 162 ouvrages donnent une somme de 484 actes, dont 330 pour les opéras et 154 pour les ballets.

Soit une moyenne de 1 *acte tous les* 39 *jours*.

Or, ce n'est point là de la paresse pour qui sait quel soin il faut apporter au travail complexe de mettre sur pied un acte d'opéra.

A la salle Le Peletier se rapporte aussi le souvenir des

bals masqués qui, durant ces trente dernières années, ont été de tous les plaisirs parisiens, le plus bruyant, le plus dément, le plus casse-cou !

Le système des bals *non-dansants* s'était maintenu depuis l'an VIII jusqu'au règne de Louis-Philippe en passant par l'Empire et la Restauration. Les gens de la meilleure compagnie s'y rendirent pour y jouir du plaisir de la conversation sous le masque. Mais, en 1837, fut inauguré le bal Musard qui s'est continué jusque dans ces derniers temps sous les chefs d'orchestre Musard, Strauss et Arban. Ce fut la période des grandes saturnales où le *cancan* faisait rage. On y parlait l'argot des banlieues, le tutoiement y était de rigueur, et la société y était tellement mêlée qu'on y rencontrait même des princes et des diplomates.

Grand et féérique spectacle, après tout, que ce bal de l'Opéra, et si unique dans son genre que toutes les tentatives de copie qu'on en a faites dans les autres capitales, et même à Paris, ont échoué constamment.

Le plus fidèle historien des bals de l'Opéra a été Gavarni. La postérité restera stupéfaite en feuilletant ses recueils où, d'un crayon affolé, le grand artiste a fait grouiller tout un monde de débardeurs, de pierrots, de chicards et de colombines en délire !... Pourtant nos neveux, s'ils ont du bon sens, voudront-ils croire que nous ayons logé sous la même clef les nobles divinités qui président au drame lyrique et la fée titubante qui conduit les orgies du carnaval ?

Les choses en étaient là quand l'Opéra qui, avait déjà été incendié en 1763 et en 1781, brûla pour la troisième fois !

Nous assistions à cette scène horrible ; nous passions toute la nuit du 28 au 29 octobre 1873 autour du brasier, on peut dire du volcan de la rue Le Peletier. Ce sont donc nos souvenirs personnels qu'on trouvera aux pages qui vont suivre. Et pour être plus sûr de n'en point fausser l'exactitude, nous allons donner, entre guillemets, les notes mêmes que nous avons crayonnées dès le lendemain de la catastrophe.

« Mardi soir, 28 octobre... Je descends la rue Blanche en compagnie d'un de mes amis... Le temps est très-beau ; et nous causons de mille choses incohérentes, comme font les noctambules quand la nuit n'est ni chaude ni froide, et qu'il n'est encore que onze heures un quart.

« — J'étais hier à l'Opéra, me dit mon compagnon. J'y ai vu *le Prophète*. A propos comment font-ils donc pour imiter si bien l'incendie du cinquième acte ? » — « Ce n'est pas une imitation, m'amusai-je à répondre. On met le feu pour de bon à l'Opéra, par exemple avec beaucoup de précautions, et puis les pompiers sont là, et pendant que le public sort... » — « Laissez donc !... Enfin, je vous ai cherché pendant les entr'actes. » — « Ce n'était pas la peine. Je n'avais que faire à l'Opéra hier, mais j'y vais demain. » — « On donne...? » — « *Hamlet*. C'est la 100me ; la

presse est invitée. Il paraît que l'éditeur de la partition va être obligé de compter quinze mille francs de prime à l'auteur. Il est vrai qu'on n'assistera pas à cette scène émouvante ; mais je n'en suis pas moins convié à m'asseoir demain dans le fauteuil d'orchestre n° 204... » — « Nous parlions d'incendie, me dit mon interloluteur, en m'interrompant brusquement, tenez!... »

« Et il me montrait le ciel qui était tout rouge du côté du sud-est.

« — En effet, lui dis-je, mais çà vient de très-loin, de la montagne Sainte-Geneviève peut-être. Cependant, si vous y tenez, allons à la découverte... »

« Et nous prîmes par la rue Chaptal. Arrivés dans la rue Notre-Dame-de-Lorette, nous vîmes courir au-devant nous un homme sans chapeau, à l'air éperdu, qui allait dans la direction de Montmartre en criant de toutes ses forces : l'Opéra ! l'Opéra !! l'Opéra !!!

« Nous pressâmes le pas sans mot dire, car la même angoisse nous avait saisis tous les deux à la gorge. Et à mesure que nous approchions du boulevard, nous sentions que l'oiseau de malheur, rencontré rue Notre-Dame-de-Lorette, avait chanté juste.

« Quand nous fûmes arrivés au coin des rues Laffitte et Rossini, la vérité nous apparut dans sa navrante horreur. C'était bien l'Opéra qui brûlait!

« Les rues étaient presque désertes, car il était déjà minuit... Et c'est ce qu'on ne veut pas comprendre en

province, les Parisiens très-travailleurs pour la grande majorité, se couchent de bonne heure parce qu'ils se lèvent tôt... Enfin au premier moment, il n'y avait pas deux cents personnes sur le boulevard et dans les rues adjacentes... Et quel monde !... le ramassis des buvettes de nuit, les soupeurs à l'année, la basse bohême des tripots, et quantité de Vénus de plein-vent... Aussi il fallait entendre les propos de tous ces bipèdes !

« Pourtant on ne peut pas dire que les bras manquaient pour faire la chaine... La chaine? à quoi bon ? Jusqu'à une certaine heure de la nuit, l'eau était presque introuvable !!! Et cela dans une ville qui est bâtie sur un marais, et qui a dépensé des millions pour amener dans ses murs, la Vanne, la Dhuys et autres rivières !

« Vers une heure du matin, la foule grossit sensiblement... Un public nombreux sort de l'Opéra-Comique où il y avait représentation extraordinaire au profit de la caisse des artistes dramatiques.

« L'atmosphère continue à être assez calme. Cependant une légère brise de nord-est fait pleuvoir des charbons embrasés sur le boulevard... Je suis curieux de voir jusqu'où vont tomber les flammèches ; je prends la rue de Choiseul, puis la rue Monsigny... Jusqu'au Théâtre-Italien, situé à plus de quatre cents mètres de la fournaise, je marche au milieu d'une poussière de feu.

« Quand je reviens vers le boulevard, la panique est dans tout le quartier de l'Opéra... Plusieurs maisons ont pris feu. Le n° 4 de la rue Le Peletier est surtout en danger... La chaleur est si intense que les persiennes commencent à flamber de toute part... On me dit aussi que le théâtre de Robert-Houdin est déjà atteint par le fléau... Mais les pompiers font sentinelle sur tous les toits.

« Les locataires du passage de l'Opéra sont affolés ; on les voit courir, emportant leurs effets les plus précieux et les déposant en tas sur le trottoir du boulevard qui longe les numéros impairs... Un habitant du cinquième étage de la rue Rossini imagine, dans son trouble, de sauver sa pendule en la jètant par la fenêtre... C'est de tout côté l'aspect d'une ville au pillage : on marche sur des livres, sur des souliers, sur des faux-cols, sur des couverts de table ; on butte dans des malles de voyage, dans des lampes, dans des cages à serins... Et puis des chiens qui se sauvent comme des hébétés dans toutes les directions !

« Il est environ trois heures du matin... L'incendie paraît être à son maximum d'intensité... L'Opéra s'est changé en un Vésuve ! On entend des détonations effroyables. C'est le lustre qui tombe ; c'est le plafond du foyer qui s'écroule ; c'est l'effondrement général !... Les pompiers qui font des prodiges, comme à leur ordinaire, ne songent bientôt plus qu'à sauver les bâtiments de l'administration de l'Opéra ; et ils y réussis-

sent... Du reste, le directeur, M. Halanzier, qui a là son appartement particulier, avait eu le temps et la facilité de faire évacuer sur la cour de la mairie Drouot les objets les plus intéressants que contenaient ces bâtiments.

« A quatre heures du matin, voulant fuir un spectacle dont l'horreur m'accable, je descends le boulevard jusqu'à la place du Nouvel-Opéra... Là (ce renseignement peut donner une idée de la violence de l'incendie), je lis sans effort toute une colonne de journal, et pourtant la lueur ne saurait m'arriver qu'en décrivant une parabole par-dessus plusieurs îlots de maisons.

« En revenant vers le lieu du sinistre, je rencontre un employé de l'Opéra que je connais, et qui me donne quelques notes à mettre sur mon carnet. « Nous avons, me dit-il, répété ce soir *Jeanne d'Arc*, « l'opéra de M. Mermet, que nous montions pour cet « hiver. Quand nous sommes sortis du théâtre, à dix « heures, rien n'annonçait que nous n'y rentrerions « jamais. Ce n'est qu'une demi-heure plus tard qu'une « fumée noire et nauséabonde s'est répandue dans le « quartier et jusque sur le boulevard. Comme elle sem- « blait partir de la rue Rossini, il est bien probable « que le feu aura pris par le magasin des décors. »

« Le reste de la nuit s'achève sans incidents nouveaux... Mais le jour levé, je force la consigne des gardiens de la paix, et je pénètre dans la cour de l'O-

péra... Il y a là plus de cent personnes qui vont et viennent tout effarées : M. Halanzier, M. Delahaye, son secrétaire, les chanteurs Villaret, Obin, Gailhard, Salomon, Caron, puis plusieurs danseuses... Sur le pavé de la cour et dans les corridors de la maison que le feu a épargnés, c'est un pêle-mêle lamentable d'accessoires de théâtre à moitié détruits : la couronne de l'empereur Sigismond, les fleurs du jardin de Marguerite, des chapeaux de huguenots, le diadème de Selika, le rameau magique du couvent de Sainte-Rosalie, l'arbalète de Guillaume Tell, le broc à bière de Jean de Leyde, puis des épées, des casques, des plumes, des arquebuses, des bouts de ruban, des gobelets..., le tout mouillé, piétiné, ruiné!

« Enfin, je rentre chez moi, excédé de fatigue et d'émotion... C'est l'heure où l'on colle dans Paris les affiches de théâtre. Celle de l'Opéra, imprimée dès la veille, annonce imperturbablement la 100e représentation d'*Hamlet*, pour ce soir à 7 h. 1/2!... »

Ici s'arrêtent nos notes. Mais nous pouvons y joindre d'autres renseignements, qui n'en sont pas moins véridiques pour nous avoir été donnés depuis par d'autres témoins oculaires.

C'est vers huit heures du matin que le caporal de pompiers Bellet, qui était monté sur un mur miné par le feu, perdit l'équilibre et tomba dans la fournaise. On entendit un grand cri, et puis plus rien!... Les restes informes de la malheureuse victime furent re-

trouvés quelques jours après, et inhumés au cimetière Montparnasse. L'Office des morts fut chanté, à l'église du Val-de-Grâce, par tout le personnel de l'Opéra, accompagné par l'orchestre.

Il n'y eut point d'autre mort à déplorer ; mais l'ambulance établie à la mairie Drouot soigna quelques blessures légères. M. Diaz, l'auteur de *la Coupe du roi de Thulé*, avait reçu une contusion à la cuisse ; on cite encore un commis de banque frappé à la main par une ardoise, et un officier prussien (il y en a partout) qui a été touché au poignet par un débris enflammé.

Les ruines fumantes de l'Opéra ont reçu la visite de toutes les autorités gouvernementales . M. le Président de la République, le ministre de l'intérieur, le ministre de l'instruction publique, le préfet de la Seine, le préfet de police, le gouverneur de Paris, etc..., se sont succédé dans ce triste pèlerinage.

On a distingué, pour leur dévouement au milieu de la bagare : le ténor Salomon, qui a sauvé la caisse ; Gailhard, basse chantante de l'Opéra, qui a mis la partition de *Jeanne d'Arc* à l'abri du feu ; M. Nuitter, archiviste, et M. Cœdès, souffleur, qui ont préservé tous les papiers historiques de la maison, les livrets, les partitions, la collection des affiches depuis l'an XII, le recueil des états d'émargement depuis 1749, contenant par milliers des autographes d'artistes, etc...

Déjà le matériel de l'Opéra avait été appauvri, en 1861, par l'incendie du magasin de décors de la rue Richer. Les pertes de 1873 furent encore plus sensibles. Elles consistèrent principalement dans la destruction des décors et des parties d'orchestre de *la Juive*, du *Prophète*, des *Huguenots*, du *Trouvère*, de *l'Africaine*, de *Don Juan*, de *la Favorite*, de *Faust*, d'*Hamlet*, du *Freischütz*, de *la Coupe du roi de Thulé*, de *Jeanne d'Arc* (trois tableaux seulement), de *la Source*, de *Coppelia*, et de *Gretna-Green*.

Une partie notable des costumes a été détruite aussi.

Ont été également anéantis : la machinerie de la scène, le magasin d'accessoires, les armures, le mobilier du théâtre et de la salle, le matériel d'éclairage, etc... ; — les bustes du foyer, entre autres celui de Gluck, chef-d'œuvre de Houdon ; — la statue assise de Rossini, qui se trouvait derrière le contrôle ; — divers instruments de musique : l'orgue, 5 harpes, 4 clarinettes, 1 basson, plusieurs violons et violoncelles, 10 contre-basses (dont plusieurs appartenaient à l'Opéra depuis un siècle), 3 jeux de cors, 2 grosses-caisses, 1 paire de cymbales, 6 timbales, 2 tambours, 2 triangles, 2 tam-tams, 8 cloches, etc.

La tradition voulait qu'une de ces cloches (celle qu'on entendait dans *les Huguenots*) provînt du beffroi de Saint-Germain-l'Auxerrois, et qu'elle eût, en

1572, donné le signal du massacre de la Saint-Barthélemi.

Les pertes totales furent évaluées à plus de 2,500,000 francs.

Ainsi finit cette salle Le Peletier, où l'art dramatique et lyrique s'était manifesté par ses chefs-d'œuvre les plus accomplis.

Jusque dans les derniers temps, et malgré des défaillances de détail, les représentations de l'Opéra avaient conservé, par la force de la tradition, un caractère de dignité qui imposait. On eût dit que cela venait de l'air respiré là, et qui serait resté chaud des enthousiasmes de la grande époque de Rossini, de Meyerbeer, d'Auber et d'Halévy.

Il y a en mécanique ce que l'on appelle la « vitesse acquise, » qui est le produit d'une force ayant déjà cessé d'agir. Eh bien, dans les théâtres qui, comme l'Opéra, ont un passé, n'y a-t-il pas ce que l'on pourrait appeler « un style acquis, » soit une manière de faire et de dire qui serait persistante longtemps après la disparition de ceux qui l'y auraient introduite? Or cela, cette chose impalpable et volatilisable tient plus qu'on ne le croit aux murs du monument. C'est l'esprit familier de la maison, et qui est en grand danger de s'envoler, quand la maison brûle.

XII

SALLE VENTADOUR

(1874)

La salle Ventadour, qui aujourd'hui est occupée *principalement* par les Italiens, n'en a pas moins été de tout temps une sorte d'auberge dramatique donnant le couvert, le feu et la lumière à qui en voulait pour son argent. On y a chanté, on y a joué la comédie et la tragédie dans les langues les plus diverses. On s'y est même promené en bateau !

Telle était sa destinée, sinon sa destination.

En effet, vers la fin du règne de Charles X, l'édilité parisienne était à bout de moyens pour soutenir la salle Feydeau qui, bâtie à la hâte en 1789, craquait de toute part et mettait réellement en danger les acteurs de l'Opéra-Comique qui l'exploitaient, ainsi que le public qui la fréquentait.

Il fallait aviser. Aussi le 8 octobre 1826, le roi signait une ordonnance portant (art. 1er) : « La nouvelle salle du théâtre royal de l'Opéra-Comique sera placée dans l'axe de la rue Ventadour, à 40 mètres environ de la rue Neuve-des-Petits-Champs, et sera isolée au devant par une place d'environ 18 mètres de largeur. »

Les travaux commencèrent aussitôt sous la direction des architectes Huvé et de Guerchy, qui dépensèrent 5,000,000. A cette somme, il faut joindre les 500,000 francs que déboursa la Ville pour les abords du monument, c'est-à-dire pour les rues Monsigny, Dalayrac, Marsollier et Méhul.

L'Opéra-Comique, alors dirigé par le colonel Ducis, inaugura sa nouvelle salle le lundi 20 avril 1829.

Quelques extraits des journaux du temps vont nous donner les impressions de cette soirée. Laissons d'abord parler *la Revue musicale*, un des organes les plus importants de l'époque :

« Cette salle est commode, et les décorations en sont de bon goût. Elle est sonore dans le bas, mais elle nous a semblé un peu sourde dans les étages supérieurs. Le foyer est simple, élégant ; et de nombreuses issues permettent de circuler facilement dans l'intérieur de la salle. Le parterre et les galeries sont garnis de dossiers. Mais il paraît que la construction du théâtre est loin de répondre à celle de la salle. Aucune commodité, dit-on, n'a été prévue ; les loges des acteurs sont petites et mal distribuées.

« Le spectacle se composait des *Deux mousquetaires*, de *la Fiancée* (d'Auber), et de l'ouverture du *Jeune Henry*, qu'on a exécutée entre les deux pièces.

« Personne n'était venu pour jouir du spectacle; le désir de voir la nouvelle salle avait seul attiré la foule des curieux, car des conversations particulières se sont établies au commencement de la soirée et n'ont cessé qu'à la sortie.

« Nous allions oublier de signaler une heureuse innovation. C'est un passage souterrain dans lequel les voitures vont déposer à couvert les personnes qu'elles contiennent et vont les reprendre à la sortie du spectacle. »

Ce passage existe toujours en 1875 ; on a seulement renoncé à s'en servir, et sans que la raison de cet abandon paraisse autre que la routine qui veut que, depuis plusieurs siècles des femmes chaussées de souliers légers se mouillent les pieds à la porte de tous les théâtres.

La Quotidienne se réjouit aussi de ce que les bancs du parterre soient à dossiers. Puis elle nous renseigne sur l'ornementation intérieure de la salle : « Le dessin des loges supérieures est d'un beau relief ; celles surtout dont la décoration offre l'image d'un tapis renversé. L'artiste a été moins heureux dans la peinture du pourtour des premières galeries ; cet entrelacement de lourdes guirlandes et de lignes rappelle trop les ornements en usage au dernier siècle. Les loges

d'avant-scène paraissent un peu étroites, à cause de la prodigieuse hauteur des colonnes corinthiennes où elles sont resserrées. A cette imperfection près, l'or et la pourpre qui dominent dans la décoration sont d'un effet très-favorable aux toilettes les plus somptueuses. Le foyer est vaste et magnifique. »

Le *Journal des Modes* nous apprend que pour cette soirée d'inauguration « les femmes portaient des coiffures en cheveux, ornés de deux bracelets réunis, qui formaient une espèce de couronne. Ce cercle en or et en pierreries était surmonté d'une espèce de fusée, d'où s'échappaient des boucles de cheveux... Quant à nos élégants, ils étaient en habit ou en redingote de drap vert-pré, à collet très-large et très-court. »

Mais voici qui est infiniment curieux: le lecteur se souvient que, lors de l'inauguration de la « seconde salle du Palais-Royal, » la police de Louis XV avait rédigé un règlement très-libéral qui abolissait tout droit de préséance au défilé des voitures après le spectacle.

En 1829, une réaction d'un genre tout féodal se fait sentir dans le même service. M. de Belleyme, préfet de police, établit une hiérarchie entre les voitures. Il édicte que : 1° celles des princes, des ministres et des ambassadeurs stationneront autour du théâtre et dans la rue Monsigny ; 2° les voitures bourgeoises attendront rue de Choiseul ; 3° les voitures de place se tiendront rue Ventadour. — « *Défilé :* Aucune voiture

ne pourra se mettre en mouvement qu'après le départ de celles des princes, des ministres et des ambassadeurs. Les voitures bourgeoises défileront ensuite ; après avoir pris leurs maîtres, elles sortiront par l'entrée qui fait face à la galerie de Choiseul. Les voitures de place iront charger deux à deux à l'entrée du passage Choiseul et de celui de l'Opéra-Comique. »

Pour qui connait la topographie du quartier et les dispositions de la salle Ventadour, il est clair que ce règlement interdit aux simples fiacres, et à eux seulement, de profiter du passage à couvert sous le théâtre. Leur humble condition les oblige même à subir la gêne de défiler devant les portes de sortie, deux par deux, comme des collégiens en promenade.

Et voilà ce que *le Journal des spectacles* appelle « des précautions prises par une autorité tutélaire en laquelle on n'espère jamais en vain !!! »

Un fait qui nous a toujours bien étonné, c'est le peu de traces que le séjour de l'Opéra-Comique à Ventadour a laissé dans la mémoire des contemporains. Les dilettantes d'un certain âge, que nous avons questionnés à ce sujet, se rappellent pourtant, et avec ravissement, les soirées plus lointaines de Feydeau ! Mais nous ne perdrons pas notre temps à pénétrer ce mystère psychologique.

Ce qui est certain, c'est que l'Opéra-Comique a fait honneur à son nouveau palais en y chantant, dans un laps de trois ans, plus de trente partitions nouvelles,

parmi lesquelles : *les Deux nuits*, de Boïeldieu ; *l'Illusion*, d'Hérold ; *le Dilettante d'Avignon*, d'Halévy ; *Fra-Diavolo*, d'Auber ; *Danilowa*, d'Adolphe Adam ; *l'Auberge d'Auray*, de Carafa et Hérold ; *Zampa*, d'Hérold ; *le Mannequin de Bergame*, de Fétis, etc.

L'Opéra-Comique n'en fit pas moins de mauvaises affaires dans une maison dont le loyer était trop onéreux ; et il se réfugia, en 1832, à la place de la Bourse, au théâtre des Nouveautés, qui fut plus tard celui du Vaudeville. La fortune l'y suivit. Mais nous ne ferons pas comme la fortune, car ce serait sortir de notre cadre.

Aussitôt que la salle Ventadour fut abandonnée par l'Opéra-Comique, un spectacle singulier s'y installa. Le plancher de la scène avait été enlevé et remplacé par une énorme cuve remplie d'eau, sur laquelle voguaient des bateaux. Le « Théâtre-Nautique » joua pour son ouverture (en 1833) une pièce en un acte : *les Ondines*, et un drame chinois en trois actes, intitulé *Kao-Kang*. L'entreprise ne réussit pas.

Le théâtre de la Renaisssance, dont Anténor Joly avait obtenu le privilége, fut inauguré, en 1838, à la salle Ventadour. Son répertoire était mixte ; il se composait de drames et d'opéras.

Cependant la Renaissance eut des malheurs financiers ; et elle fut forcée de clôturer en mai 1840. Elle n'avait vécu que dix-huit mois ; mais ce temps si cour fut très-bien employé au profit de l'art. Parmi le œuvres de valeur que nous trouvons au répertoir

lyrique de la Renaissance, il suffira de citer *Lucie de Lamermoor*, traduite pour la première fois en français, *l'Eau merveilleuse*, de Grisar, *la Chaste Suzanne*, de Monpou, etc... *Ruy-Blas*, de Victor Hugo, a aussi été créé à la Renaissance par Frédérick-Lemaître.

Les Italiens n'ont pris possession définitive de la scène qu'ils exploitent encore qu'en 1841. Ils venaient alors de l'Odéon où ils s'étaient réfugiés après l'incendie de la salle Favart. Mais comme ils ne chantent que trois fois par semaine, durant six mois de l'année, ils peuvent céder leur théâtre à d'autres entreprises les soirs où ils n'en font rien.

C'est ainsi que nous avons vu devant la rampe de Ventadour la troupe du Palais-Royal qui y joua pendant que l'on réparait sa maison (1852).

L'Opéra-Comique, pour la même raison, y chercha asile l'année suivante.

Puis ce furent les compagnies dramatiques de la Ristori, de Salvi, de Rossi, jouant le drame et la comédie en italien ; et la troupe anglaise de Sothern (1867). Sans compter que là se sont donnés aussi des concerts de toute sorte : ceux de Richard Wagner (1860), de Rubeinstein, de Vivier, de Wékerlin, etc...

Nous y avons vu encore des bals masqués très-suivis, dans l'hiver de 1854-55. On y dansait sur des motifs du *Trovatore*, qui était alors dans sa nouveauté.

Un second « théâtre de la Renaissance » tenta aussi la fortune à Ventadour ; et peut-être est-il urgent que

nous en prenions note, car il a répandu si peu d'éclat que le souvenir en est déjà presque effacé. Ce fut donc le 16 mars 1868 que l'intrépide M. Carvalho ouvrit un nouveau théâtre dont les représentations alternaient avec celles des Italiens. M. Carvalho, qui était directeur du Théâtre-Lyrique de la place du Châtelet, avait fait deux parts de son répertoire : il jouait ses opéras-comiques et ses traductions au Théâtre-Lyrique, et transportait ses grands-opéras français à la salle Ventadour. Il débuta par *Faust*, avec Madame Carvalho, Troy, Massy, Barré, etc. Mais au bout de quelques mois, il lui fallait renoncer à une entreprise que le public n'avait pas voulu encourager.

Après l'incendie du 28 octobre, l'Opéra resta quatre-vingt-trois jours sur le pavé. Pendant ce temps, les journaux entamèrent des polémiques sur le choix d'un local provisoire où l'on pourrait le loger. Les uns désignaient l'Odéon ; les autres le Châtelet. Un troisième parti qui faillit l'emporter demandait que la salle Le Peletier fut rebâtie en trois mois comme l'avait été celle de la Porte-Saint-Martin.

Mais le ministère décida que l'Opéra se réfugierait à Ventadour où ses exercices alterneraient avec ceux des Italiens ; et l'Assemblée nationale, dans un beau mouvement de dilettantisme, ne tarda pas à voter 3,500,000 francs pour l'achèvement immédiat de la nouvelle salle, plus 2,500,000 francs destinés à la réfection du matériel de la scène. En conséquence,

M. Charles Garnier donna la plus grande impulsion aux travaux de la nouvelle salle; et, d'autre part, un atelier de décorateurs fut installé dans la partie sud du Palais de l'Industrie.

L'Opéra débuta donc sur ses planches provisoires le 19 janvier 1874, par *Don Juan*, avec Faure, Villaret, Gailhard, Caron, Gaspard, mesdames Ferucci, Gueymard-Lauters et B. Thibault. Puis vinrent *Guillaume Tell*, *la Favorite*, *les Huguenots*, *Hamlet*, etc.; enfin un opéra nouveau en quatre actes, *l'Esclave*, qui n'a vécu que quelques soirs.

Les habitués de l'Opéra se sont aussi régalés, comme ils ont pu, des ballets de *la Source* et de *Coppélia*.

Ce fut d'ailleurs une vraie surprise; car de méchants bruits couraient; on prétendait que le plancher des Italiens ne résisterait pas à la pression rhythmée de quarante paires de jambes et que tout au plus pourrait-on s'y permettre un paisible menuet. Mais c'était calomnier à plaisir de gentilles sylphides chez qui la légèreté est vertu professionnelle. La malveillance affirmait encore que le parquet de Ventadour présentait des aspérités redoutables; que ce n'étaient que rocs escarpés et vallées sinueuses comme dans les plans en relief des Alpes; qu'on y pourrait, non pas danser, mais apprendre la géographie de la Suisse. L'expérience a démontré qu'il n'en était rien.

Cependant il a fallu un public indulgent aux repré-

sentations par à peu près que donnait là l'Opéra. L'orchestre avait été réduit à soixante exécutants, les chœurs et le corps de ballet étaient diminués dans la même proportion. Quant aux décors, ils étaient, en grande partie, empruntés au magasin du Théâtre-Italien. Ainsi, *Don Juan* se jouait de la sorte : le premier tableau se passait à Séville, sous les fenêtres du docteur Bartholo (décor du *Barbier*); la scène de la noce villageoise, en Écosse (décor de *Lucia di Lammermoor*) ; la scène du bal, à Paris (décor de *la Traviata*); la scène du souper, à Ferrare (décor de *Lucrezia Borgia*).

Les autres opéras ne faisaient pas plus belle figure dans ces toiles de raccroc.

L'action dramatique de *Guillaume Tell* qui ne se passait plus dans les Alpes, avait tout l'air de se dérouler dans un village des environs de Paris où les paysans auraient été mécontents de leur juge de paix.

Dans *Robert-le-Diable*, Bertram et Robert qu'on voyait de près dans leurs petits appartements, faisaient l'effet de tranquilles bourgeois.

Les Huguenots cependant étaient plus présentables. On leur avait loué une espèce de château de Chenonceaux dans quelque théâtre de province. Et puis, pour le troisième acte, il y avait une manière de Pré-aux-Clercs. Il n'y manquait guère que la lune qui, rue Le Peletier, était un des accessoires les plus ingénieux du matériel de l'Opéra. Quelle apparence,

après tout, que Catherine de Médicis ait choisi une nuit de pleine lune pour l'extermination des protestants?

Et il fallait encore applaudir l'industrieux metteur en scène, qui montait vaille que vaille des opéras aussi majestueux et aussi compliqués dans le cadre où *Don Pasquale* fait ses grimaces. Car le beau mérite qu'il y avait à donner *les Huguenots* ou *Guillaume Tell* sur le Théâtre Le Peletier, quand on possédait tous les outils nécessaires et, comme principal élément de splendeur, l'espace! Le vrai chef-d'œuvre de l'adresse était de réduire ces grandes peintures historiques aux proportions d'un tableau de genre, et cela sans que l'effet produit sur l'esprit du spectateur en fût trop diminué.

L'année que l'Opéra a passée à Ventadour (du 19 janvier au 30 décembre 1874) n'en a pas moins été un temps calamiteux pour la musique. Mais on ne put rendre personne responsable de tant de misères. Le mal venait d'une stupide allumette chimique, et si onéreuse, par-dessus le marché, qu'on peut se demander avec effroi à combien en reviendrait la boîte, impôt compris?

XIII

LE NOUVEL OPÉRA

(1875)

Le 29 septembre 1860, la construction d'une salle d'Opéra, au boulevard des Capucines, fut officiellement déclarée d'utilité publique.

A la date du 29 décembre de la même année, le Ministère d'État et des Beaux-Arts mit au concours le plan du nouveau théâtre. *Cent soixante-dix* projets furent envoyés au Gouvernement, qui en fit une exposition publique au Palais de l'Industrie.

Le jury fut sévère ; il ne décerna point de premier prix.

Pourtant il distribua des primes d'encouragement à MM. Jinain (6,000 fr.), Crepinel et Botrel (4,000 fr.), Garnaud (2,000 fr.), Duc (1,500 fr.), Ch. Garnier (1,500 fr.).

Il fut décidé, en outre, que, sur un programme plus détaillé, un second concours serait ouvert entre ces six concurrents. Cette fois, le projet de M. Charles Garnier fut couronné à l'unanimité. Le rapport du jury s'exprimait ainsi : « Le travail de cet architecte a été jugé réunir des qualités rares et supérieures dans la belle et heureuse distribution des plans, l'aspect monumental et caractéristique des façades et des coupes... L'exécution de ce projet promet une salle d'Opéra digne de Paris et de la France. »

M. Charles Garnier est né à Paris en 1825. Il entra à l'École des Beaux-Arts en 1842; et y fit ses études sous Lebas et Leveil. Il en sortit en 1848 avec le prix de Rome. Après avoir fait des voyages très-laborieux et très-fructueux en Italie, en Grèce et en Turquie, il revint à Paris, où il fut nommé « sous-inspecteur des travaux de la tour Saint-Jacques-la-Boucherie. » Lors du concours de l'Opéra, il était architecte de deux arrondissements de Paris. Malgré l'effrayant labeur qui l'a tenu pendant quatorze ans au boulevard des Capucines, M. Garnier a trouvé le temps de publier des travaux dans une dizaine de journaux et de recueils spéciaux. Il a donné aussi au public deux livres : *A travers les arts* (1869), et *Étude sur le théâtre*.

Pour faire place au nouvel Opéra, on avait créé à coups de pioche un grand espace entre les rues Basse-du-Rempart, de la Chaussée-d'Antin, Neuve-des-Ma-

thurins, et le passage Sandrié. Le terrain livré à l'architecte avait une superficie de 14,000 mètres, dont 11,226 devaient être couverts par le monument, et les 2,774 autres par ses dépendances.

Il se trouvait (hasard significatif) que la salle et une partie de la scène du futur Opéra devaient occuper exactement l'emplacement du théâtre que mademoiselle Guimard avait fait construire, il y a cent ans, dans son hôtel de la Chaussée-d'Antin.

Telles furent les phases de la période embryogénique de l'Opéra.

Les terrassements commencèrent en juillet 1861. Mais bientôt le travail devint très-pénible par la découverte d'une nappe d'eau souterraine qu'il fallut épuiser avec des pompes à vapeur. L'accident était pourtant à prévoir, car le quartier de la Chaussée-d'Antin est bâti sur un marais dont l'humidité est entretenue par le voisinage du ruisseau de Ménilmontant, qui coule sous la rue de Provence, après avoir passé à la Grange-Batelière.

La première pierre du monument fut posée le 13 janvier 1862; quant à la première pierre *extérieure*, elle fut scellée avec les cérémonies d'usage le 21 juillet de la même année.

La façade du monument fut présentée au public le 15 août 1867. A partir de cette date, les travaux, cessant d'être visibles du dehors, semblèrent se ralentir.

Pendant le siége, l'Opéra servit de magasin de vivres; et lors des batailles de la Commune, les soldats de l'armée régulière s'en firent un poste avancé pour tirer sur la barricade de la rue Meyerbeer.

L'Opéra de Paris est le plus grand et le plus luxueux théâtre du monde. La longueur de l'édifice est de 172 mètres; — sa largeur, de 101. — Il a 79 mètres de hauteur depuis le fond du troisième dessous jusqu'à la lyre de l'Apollon d'Aimé Millet, qui couronne si fièrement le pignon de la scène. Le volume total de l'édifice représente environ 13 fois celui de l'Opéra de Berlin.

Mais nous ne devons pas perdre de vue que le présent ouvrage est écrit, comme l'on dit, « à l'usage des gens du monde, » et qu'ainsi il ne nous est pas permis d'égarer l'esprit du lecteur dans des descriptions fastidieuses. Nous ne ferons donc pas le compte de tous les festons et de toutes les astragales qui décorent le nouvel Opéra; nous ne rédigerons point le livret de ce « salon, » où sont exposées à perpétuité les œuvres de 105 artistes (dont 13 peintres, 73 sculpteurs et 19 ornemanistes); et nous n'allons qu'indiquer du bout de la plume les parties du monument qui sont le mieux faites pour captiver le public.

Voici d'abord, à l'extérieur, les bustes des plus célèbres compositeurs de musique dramatique. Ils sont rangés par ordre de date, comme dans un panthéon bien ordonné:

Sur la façade de l'Est, ce sont : Monteverde, Durante, Jomelli, Monsigny, Grétry, Sacchini, Lesueur, Berton, Boïeldieu, Herold, Donizetti, Verdi ;

Sur la façade de l'Ouest (et en prenant encore la série au plus haut de la chronologie) : Cambert, Campra, J.-J. Rousseau, Philidor, Piccini, Paisiello, Cherubini, Mehul, Nicolo, Weber, Bellini, Adam.

La façade principale a été réservée à ceux des musiciens que l'administration a jugé être les plus glorieux. Là sont rangés : Rossini, Auber, Beethoven, Mozart, Spontini, Meyerbeer, Halevy.

Et puis, près des portes d'entrée, les quatre médaillons de Pergolèse, de Cimarosa, de Bach et de Haydn.

Sous le vestibule (honneur plus grand encore), sont placées les quatre statues assises de Lulli, de Rameau, de Gluck et de Haëndel. Il y a, paraît-il, une idée de symbolisme dans ces quatre figures : Lulli personnifierait la musique italienne ; Rameau, la musique française ; Gluck, la musique allemande ; enfin, Haëndel, la musique... anglaise. Ainsi pour la symétrie, et parce qu'il y avait quatre espaces vides à remplir, il a fallu imaginer une école anglaise. Ce serait une création un peu hardie. Et d'ailleurs, si Haëndel, qui était Saxon, représente la musique anglaise, parce qu'il a vécu en Angleterre, Lulli, qui était Florentin, devrait, au même titre, représenter l'école française, puisque c'est à Paris que s'est passée toute sa vie d'artiste. Mais n'insistons pas.

Introduisons-nous maintenant dans l'intérieur de l'Opéra pendant une des trois ou quatre répétitions générales qui ont précédé la représentation d'ouverture. Surtout n'oublions pas de nous munir d'un mètre ; nous allons en avoir besoin.

La largeur de la salle, prise à l'appui des loges, est de $16^m,80$; — sa profondeur, de $25^m,60$; sa hauteur, de 20 mètres. — La scène a, d'ouverture : $15^m,60$ (soit 3 mètres de plus que celle de la rue Le Peletier). — La superficie totale du plancher de la scène est d'un hectare.

Le nombre des places du nouvel Opéra est de 2,156 ; — celui des portes, de 1,606 ; — celui des clefs, de 7,593 ; — celui des loges d'artistes, de 334 ; — celui des becs de gaz, de 9,209 ; — celui des cheminées, de 450 ; — celui des marches d'escalier, de 6,319.

La longueur des tuyaux pour la conduite des eaux est d'environ 7 kilomètres ; — celle des cordages de la machinerie, de 235,800 mètres ; soit à peu près 59 lieues, c'est-à-dire la distance de Paris à Caen.

Nous aurions encore à énumérer divers services qui ont une grande importance, tels que ceux de la bibliothèque et des archives, contenant tous les trésors historiques de la maison ; celui des calorifères ; celui de l'éclairage électrique ; celui des décors, des costumes, des bijoux, des armures, des accessoires, etc...

Les archives et la bibliothèque mériteraient une

longue description. Ces deux dépôts précieux, qui seront mis à la disposition du public, sont déjà très-riches. Les travailleurs y pourront faire des recherches dans les partitions de 245 opéras et de 110 ballets; dans une copieuse collection de cantates politiques, d'hymnes, de chants patriotiques, etc...; dans le recueil des autographes des grands compositeurs; dans les papiers d'administration de l'Opéra, états de recettes, feuilles d'émargement, inventaires, correspondance, affiches, etc...

Les sommes votées par le Corps législatif et l'Assemblée nationale pour la construction de l'Opéra se montent à 35,400,000 francs, auxquels il faut ajouter le prix très-élevé du terrain occupé par le monument et ses abords, plus les indemnités d'expropriation allouées aux propriétaires et aux locataires des immeubles qui étaient situés sur le même emplacement.

En tout, une *centaine de millions!* autrement cinq millions de rente (soit dit sans reproche).

Le nombre des places étant de 2,156 et celui des représentations d'environ 170 par an (y compris celles du dimanche en hiver), chaque spectateur qui s'asseoit dans son fauteuil reçoit donc de l'État et de la Ville un cadeau de 14 fr. 45. Encore nous ne faisons pas entrer en ligne de compte la subvention, qui est de 800,000 francs.

Si les deux millions de Parisiens devaient tous assister à tour de rôle aux soirées de l'Opéra, on serait

obligé de leur donner 927 représentations, et la dernière aurait lieu dans cinq ans et demi environ ; ce qui, à quelques semaines près, nous mènerait à la fin du Septennat.

L'Opéra a été inauguré le mardi 5 janvier 1875.

Coïncidence frappante, c'était l'anniversaire du premier jour du bombardement de Paris par les Prussiens !...

Mais oublions pour un jour ces souvenirs exécrés, et allons à notre plaisir.

Il n'est pas encore sept heures, lorsque nous arrivons sur la place de l'Opéra, et la foule est déjà très-compacte, très-nerveuse aussi. Les gardes républicains ont quelque peine à l'empêcher de déborder sur la chaussée des voitures.

Le monument ne présente rien de particulier dans son aspect extérieur, si ce n'est que l'éclairage en est très-pauvre, pour un jour de gala, et que le colosse de pierre paraît d'autant plus noir que les maisons environnantes se sont spontanément illuminées.

M. le ministre de l'Instruction publique et des Cultes, qui représente le gouvernement dans les affaires de l'Opéra, arrive dès l'ouverture des portes. Il s'est muni de deux énormes bouquets de lilas blancs, qu'il destine l'un à madame la maréchale de Mac-Mahon, l'autre, à mademoiselle Krauss, qui va tout à l'heure faire ses débuts dans *la Juive*.

Moment désiré depuis quatorze ans, nous entrons !...

Quand on pénètre pour la première fois dans ce musée où sont accumulées tant d'œuvres éclatantes, l'œil est troublé et comme malade de sensations excessives. Le regard ne sait où aller; il s'accroche aux points lumineux; il court des toiles allégoriques, dont M. Baudry a illustré le foyer, au plafond que M. Pils a peint avec tant de maëstria pour le grand escalier; il s'égare dans le rayonnement des mosaïques vénitiennes, qui décorent l'avant-foyer. Il est ensuite attiré par la coupole de la salle, dont M. Lenepveu à fait un olympe. Puis encore ce pauvre regard humain, attristé tous les jours par tant de vulgarités bourgeoises, se trouve en état d'aberration au milieu du scintillement de l'or que les décorateurs ont jeté avec profusion sur toutes les parties du palais.

C'est qu'il en est de certaine architecture comme de la musique, qui a besoin d'être perçue plusieurs fois avant d'être pleinement goûtée; aussi, en pareil cas, faut-il se défier de ses impressions avant qu'elles n'aient eu le temps de se classer, car la période de l'étonnement n'est jamais celle du bon jugement.

Pourtant il n'est que trop sensible que le service de l'éclairage est encore mal réglé. Le foyer et le grand escalier sont les seules parties de l'édifice qui ne laissent rien à désirer sous ce rapport. Quant à la salle, elle est relativement sombre, malgré les trois cent quarante becs de son lustre gigantesque. Les couloirs sont très-obscurs aussi, et il fait

à peine demi-jour dans celui des fauteuils d'orchestre.

Si on voulait pousser plus loin la critique des détails, on se plaindrait encore d'une certaine mesquinerie dans les espaces concédés aux spectateurs. Les places sont étroites, car on en a forcé le nombre ; et il faut encore une certaine adresse dans les genoux pour gagner son fauteuil, une fois le rideau levé. Le mal sera réparable, dans quelques années, lorsqu'on en sera à renouveler le mobilier.

Du reste, l'Opéra n'est pas encore terminé le soir de son inauguration. Le pavillon du chef de l'État, celui du glacier, le fumoir (qui sera décoré du plan des « treize salles de l'Opéra »)... n'existent qu'à l'état de projets, et ils ne recevront leur décoration que dans un avenir qui ne semble pas prochain.

Les ouvriers ont pourtant travaillé jusqu'au dernier moment, et une odeur de vernis, de peinture et de plâtre frais, qui vous prend aux narines depuis le vestibule, est là pour l'attester.

Le rideau de la scène n'a été mis en place et équipé qu'aujourd'hui même, à six heures du soir.

M. le maréchal Président de la République est entré dans sa loge à 8 heures 10 minutes. Alors M. Halanzier, prenant le bâton d'avertissement des mains de son régisseur, a frappé, lui-même, les trois coups d'usage. Le spectacle, qui a aussitôt commencé, était composé, comme on peut le voir sur la page ci-contre, où nous donnons le fac-simile de l'affiche :

TH. NATIONAL DE L'OPÉRA

Les bureaux ouvriront à 7 heures 1/2 **PAR ORDRE** On commencera à 8 heures

AUJOURD'HUI MARDI 5 JANVIER 1875

LA JUIVE

(1er et 2e actes). Opéra de *Scribe*, musique d'*Halévy*.

Divertissement de M. Mérante.—Décors du 1er acte de MM. Lavastre et Despléchin du 2e acte de M. Chéret.

Mmes KRAUSS, MARIE BELVAL, MM. VILLARET, BELVAL, BOSQUIN, GASPARD, AUGUEZ. *DANSE*

Mlles PALLIER, BARTOLETTI, SANLAVILLE, PIRON, MILLIE, ROBERT, LAPY, RIBET, BUSSY, A. PARENT.

Scène de **LA BÉNÉDICTION DES POIGNARDS** des

HUGUENOTS

Paroles de *Scribe*, musique de *Meyerbeer*.

Saint-Bris, M. GAILHARD.

LA SOURCE

(1er tab. du 2e acte) Ballet de Mrs *Nuitter* et *Saint-Léon*, mus. de M. *Léo Delibes*

Mlles SANGALLI, FIOCRE, MÉRANTE, MARQUET, SALANVILLE, PIRON, MONTAUBRY, MILLIE, ROBERT, LAMY, LAPY, RIBET, BUSSY, A. PARENT.

MM. MÉRANTE, CORNET, PLUQUE, F. MÉRANTE.

Ouverture de **LA MUETTE DE PORTICI** d'*Aubèr*

Ouverture de **GUILLAUME TELL** de *Rossini*

ORDRE.—1° Ouverture de *la Muette*—2° 1er et 2e actes de *la Juive* — 3° Ouverture de *Guillaume Tell* — 4° Bénédiction des Poignards — 5° *la Source*.

Prix des places pour cette représentation : Stalles d'Amphithéâtre et d'Orchestre, 30 fr. — Parterre, 20 fr. — Baignoires, 25 fr. — Avant-Scènes des Baignoires et des Premières, Premières de face et de côté, 30 fr. — Deuxièmes Loges de face, de côté, Avant-Scènes des Deuxièmes, Troisièmes Loges de face, Avant-Scènes des Troisièmes, 20 fr. — Troisièmes de côté, 15 fr. — Quatrièmes de face, 10 fr. — Quatrièmes Loges de côté, 8 fr. — Quatrième Amphithéâtre, 6 fr. — Cinquièmes Loges, 5 fr.

Toutes les places réquisitionnées par le gouvernement avaient été livrées, contre argent, à l'ex-roi de Hanovre, à l'ex-reine Isabelle, à Alphonse XII, son fils, élevé depuis deux jours au trône d'Espagne, à deux cents cinquante membres de l'Assemblée nationale, aux ministres, aux magistrats du ressort de Paris, aux grands dignitaires de l'armée, aux académies, à tous les corps de l'État. On avait également invité les maires des grandes villes de province; les bourgmestres des capitales étrangères; enfin le lord-maire de Londres, qui est arrivé en grand costume, dans sa voiture de gala, précédé de trompettes à sa livrée et accompagné de ses schérifs, de son porte-épée, de ses halebardiers, de son « eld-master-poultry » (grand maître de la volaille); tous personnages à costumes éclatants.

Quelques coupons se sont débités au dehors, et les prix en étaient très-tendus. Les fauteuils d'orchestre se vendaient couramment 1,000 francs; les places les plus modestes du cinquième étage valaient de 200 à 300 francs. On cite une loge (marchandise presque introuvable) qui a été payée 15,000 francs.

Une assistance ainsi composée est, d'ordinaire, très-sobre de démonstrations. Ce qui pourtant a été un spectacle dans le spectacle, c'est la façon équitable dont les chanteurs ont été traités. Ces malheureux artistes, très-émus, comme on peut le croire, ont d'abord paru en scène au milieu d'un silence absolu, Les marchands de bravos n'étaient pas là pour leur

servir ce qu'ils appellent « une entrée, » et le public ne voulait pas leur faire d'avances sur leur bonne mine et leur réputation. Il a fallu que Villaret, que Gailhard, que Bosquin, que mademoiselle Krauss, elle-même, donnassent ce qu'ils avaient de meilleur au fond du gosier, et alors les applaudissements ont éclaté, d'autant plus flatteurs qu'ils étaient sincères.

Il importe aussi de considérer le nouvel Opéra sous le rapport de ses qualités acoustiques. La question est de premier ordre.

Eh bien, il n'y pas à le nier, les conditions de l'ancienne salle ne se retrouvent pas dans la nouvelle, où l'orchestre, et particulièrement le quintette à cordes, donne des sons plus mats.

Par contre, les voix s'y font entendre avec une netteté extraordinaire. Étant donné le chapelet de notes formant le discours mélodique, chacune de ces notes arrive à l'oreille sans garder le plus faible écho de celle qui l'a précédée. Quand le son a cessé d'être émis, il a cessé d'être entendu. D'où il résulte que le spectateur ne perd pas une syllabe du texte; particularité remarquable, et qui forcera peut-être les librettistes à surveiller leur français, leurs rimes, et toutes autres choses de leur métier avec lesquelles ils en prenaient à leur aise quand ils étaient sûrs de l'impunité.

Il est certain qu'aujourd'hui M. de Jouy ne se risquerait plus à faire dire à Gessler, répondant au

peuple qui lui demande la grâce de Guillaume Tell :

Voyez comment Gessler pardonne :
Aux *reptiles* je l'abandonne,
Et leur horrible faim *lui répond d'un tombeau!*

Scribe se fût concerté avec Meyerbeer pour empêcher Valentine (des *Huguenots*) de dire à découvert ce membre de phrase isolé :

Ses jours sont menacés! ah! je dois l'y soustraire!

Les pataquès de cette sorte fourmillent dans nos livrets d'opéra qui, pour être des merveilles d'invention scènique, n'en sont pas moins écrits dans un patois intolérable.

Un des plus curieux exemples qu'on en puisse citer est celui-ci : au cinquième acte de *la Juive*, pendant que Rachel monte les degrés de l'échafaud, Brogni s'approche d'Éléazar et lui dit :

..... Ma fille existe-t-elle encore?

ÉLÉAZAR.

Oui!

BROGNI.

Dieu*x!* achève! Où donc est-elle?

« Dieux », dont le pluriel est nécessité par la prosodie, détruit tout le drame en une lettre. Voilà, en effet, ce Brogni, personnifiant pendant cinq actes le

catholicisme le plus orthodoxe, le plus rigoureux, le plus exalté, et qui, au dernier moment, aime mieux se faire païen que de commettre un hiatus!

Toujours est-il que l'ancien équilibre entre les voix et les instruments est rompu ; et que dans la nouvelle salle les voix se trouvent sensiblement dégagées des étreintes de l'orchestre. C'est un des plus grands échecs que pouvait subir une prétendue école moderne qui feint un beau mépris pour le style mélodique et vocal en tentant d'introduire dans la musique théâtrale les effets de la symphonie. Le nouvel Opéra sera plein des piéges où se prendront les compositeurs qui mettront leur gloire à combiner savamment les forces orchestrales pour donner le change sur l'inanité de ce qu'ils feront dire aux chanteurs.

Et si ces observations paraissaient trop subtiles au lecteur, il voudra bien tenir compte de cette vérité, qu'en musique c'est toujours de quelque chose d'infiniment petit que dépend le plaisir.

Mais reprenons où nous l'avons laissé notre récit de la soirée du 5 janvier.

Les entr'actes sont très-animés. La plupart des spectateurs quittent leurs places, et courent plutôt qu'ils ne se promènent dans toutes les parties de l'édifice. De nombreux huissiers, postés aux portes, dans les escaliers, les couloirs et les vestibules, indiquent à chacun son chemin. Leur secours est indispensable au milieu de ce labyrinthe.

Le foyer, auquel on reproche d'ailleurs son étroitesse disproportionnée avec sa longueur et sa hauteur, le foyer est insuffisant, pour contenir la foule brillante qui s'y entasse. Ses dorures aveuglantes ne peuvent pas éteindre cependant le feu des diamants qui constellent les plus jolies épaules de Paris.

Le lord-maire a pris part aussi à cette ambulation générale, et, accompagné de ses shérifs, il a traversé le foyer. Les curieux ont pu examiner de près son magnifique costume traditionnel ; et pourtant, soit timidité, soit crainte de la chaleur, il avait laissé dans sa loge sa grande perruque poudrée.

La presse, et plus particulièrement la critique musicale, est là au complet. Cent cinquante fauteuils ont été réservés aux écrivains qui doivent demain raconter la fête à l'Europe entière. Ceux de nos confrères que nous avons rencontrés, tout au moins aperçus, sont MM. Théodore de Banville, du *National ;* Baudoin, de *la République française ;* Daniel Bernard, de *l'Union ;* Gustave Bertrand, du *Nord ;* Blaze de Bury, de *la Revue des Deux-Mondes ;* Cardon, de *la Presse ;* Jules Claretie, de *l'Indépendance belge ;* O. Comettant, du *Siècle ;* Ch. Deulin, du *Pays ;* E. Dubreuil, de *la France ;* Escudier, de *l'Art musical ;* Paul Foucher, de *l'Opinion nationale ;* Gouzien, de *l'Événement ;* A. Heulhard, de *la Chronique musicale ;* B. Jouvin, du *Figaro ;* Adolphe Jullien, du *Français ;* Lavoix, de *l'Illustration ;* Marcelin, de *la Vie Parisienne ;*

A. Pougin, du *Ménestrel;* Reyer, du *Journal des Débats;* Ch. de la Rounat, du *XIX*e *Siècle;* Paul de Saint-Victor, du *Moniteur;* de Thémines, de *la Patrie;* Pierre Véron, du *Charivari;* J. Weber, du *Temps;* etc... Ceux que nous omettons ne s'en prendront pas à nous, mais aux hasards de la promenade qui ne nous ont pas permis de les accoster et de les noter sur notre carnet.

Il y a foule aussi dans les coulisses, surtout au moment où défile la procession de *la Juive;* et c'est un spectacle à troubler l'entendement que celui des abonnés et des invités en habits noirs se mêlant aux beaux seigneurs de l'an 1414, à tous ces moines encapuchonnés, à ces hommes d'armes, à ces varlets, à ces pages, à ces cardinaux que commande l'empereur Sigismond du haut de son cheval de parade.

Le foyer de la danse est un salon décoré avec beaucoup de magnificence, et qui le soir de la première représentation, était fréquenté par un public nombreux, quoique privilégié. Là sont exposés par ordre de date les portraits de mesdemoiselles de Lafontaine, Sallé, Camargo, Guimard, Mafleuroy, Bigottini, Noblet, Taglioni, Duvernay, Essler, Carlotta Grisi, Rosati, etc...; toutes ballerines célèbres, qui rappellent chacune un des plus charmants chapitres de l'histoire de la danse.

La représentation du 5 janvier était terminée à minuit et demi; et le programme avait pu être suivi sans

accident jusqu'au dernier pas de mademoiselle Sangalli dans le ballet de *la Source*.

On a pu compter comme un cinquième acte le défilé de la foule dans le pompeux escalier de l'Opéra. Et pourtant les costumes y paraissaient étriqués et médiocres. Le Lord-Maire et sa suite brillante formaient un groupe qui était seul en harmonie avec cet éblouissant décor de marbre et d'onyx qu'inondait par surcroît une lumière d'apothéose.

C'est à ce moment que deux ou trois cents personnes qui stationnaient sur la place, et que la curiosité affolait, se sont ruées sur les portes de l'Opéra. La force armée a eu beaucoup de peine à leur barrer le passage. Alors, refoulées, elles se sont dédommagées par le spectacle du cortége de M. le Président de la République, composé de voitures de gala auxquelles faisaient escorte deux cents cuirassiers armés de torches.

Ainsi s'est terminée cette soirée mémorable.

L'Opéra enfin ouvert!.... Le matin du grand jour, la foule n'y croyait guère encore. Depuis longtemps elle avait renoncé à l'espoir de pénétrer jamais dans cette montagne de marbre, de porphyre et de bronze. Peu à peu elle s'était accoutumée à ne voir dans le nouvel Opéra qu'un gigantesque objet d'art fait pour l'ornement d'une place publique; quelque chose comme ces pyramides qu'érigeaient les Égyptiens des temps fabuleux. L'inscription « le public n'entre pas ici » qu'on lisait sur toutes ses portes semblait une

vérité en bon train de devenir éternelle, et qu'on aurait fini par graver sur des plaques de marbre.

Pourtant, ces appréhensions n'étaient que de vains cauchemars. Les bons et beaux millions de nos poches ont fait le miracle de rendre habitable cette fastueuse accumulation de pierres de prix. La France peut donc être fière du spectacle qu'elle a donné le 5 janvier à l'Europe; et qui est aussi un triomphe pour notre chère ville de Paris.

Une telle fête chez un peuple qui mourait de la famine il y a quatre ans, c'est plus qu'une consolation pour son orgueil blessé, c'est un commencement de renaissance.

FIN.

NOTE

C'est pour nous un devoir, c'est aussi un plaisir, que d'exprimer notre reconnaissance à plusieurs de nos confrères qui, au cours d'un travail souvent malaisé, nous ont tiré de peine par toute sorte de bons offices qu'ils nous ont rendus. M. Adolphe Jullien, auteur d'écrits si substantiels et si révélateurs sur la musique au dix-huitième siècle, nous a fourni des documents d'un rare intérêt. — M. E. Thoinan a fouillé et dévalisé pour nous ses collections musicologiques qui contiennent des richesses sans prix. — M. Lavoix fils, avec une bonne grâce peu commune, nous a servi de guide à travers le labyrinthe de la Bibliothèque nationale. — Puis est venu M. A. Heulhard qui, en nous autorisant à inventorier les six volumes de sa *Chronique musicale*, nous a mis à même de profiter de l'érudition de ses collaborateurs ; et nous avons trouvé plus que nous ne cherchions en analysant les travaux si précis et si contrôlés de MM. Daniel Bernard, Lacome, Th. de Lajarte, Mulsane, Nuitter (archiviste de l'Opéra), A. Pougin, de Saint-Arroman, Wékerlin (bibliothécaire du Conservatoire), etc... — La lecture des œuvres de Castil-Blaze nous a été aussi d'un grand secours. Et même nous en devons faire l'aveu pour plusieurs écrivains que leur discrétion rend muets, Castil-Blaze a été un des instigateurs de la plupart des recherches mo-

dernes sur le passé de la musique, et plus particulièrement de la musique dramatique. Fetis aussi a beaucoup remué ces matières, mais il est un guide moins sûr et qui n'a pas au même degré l'art de rendre la science aimable... — Enfin l'auteur de ces pages tient à dire encore une fois qu'au temps du travail il n'a été entouré que de soins obligeants. Si bien qu'habitué maintenant aux bons procédés, il voudrait que le public le traitât avec la même sympathie empressée!... Le souhait est peut-être trop hardi.

A. L.

TABLE DES MATIÈRES

I. Salle d'Issy. 1
II. Salle de la Bouteille. 9
III. Salle du Bel-Air. 21
IV. Première salle du Palais-Royal. 25
V. Salle des Tuileries. 63
VI. Seconde salle du Palais-Royal. 79
VII. Salle des Menus-Plaisirs. 131
VIII. Salle de la Porte-Saint-Martin. 135
IX. Salle de la rue de Richelieu. 179
X. Salle Favart. 229
XI. Salle de la rue Le Peletier. 235
XII. Salle Ventadour. 281
XIII. Le nouvel Opéra. 293

Note. 313

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.

Ab. 11

782.0944
P232L

STANFORD UNIVERSITY LIBRARY

To avoid fine, this book should be returned on or before the date last stamped below.

DEC 4 [illegible] 17

MAY 27 1960

MAR 2 4 1976

Stanford University Libraries
3 6105 042 728 191
ML/T27
P2L 33
304781